2
1955

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. Создание сценариев — кровное дело писателей . . 3

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

А. Довженко. Писатель и кино в свете требований современности 7
М. Папава. О писательской индивидуальности в кино 15

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Л. Малюгин. Доброе утро 21

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

М. Баскин. За изучение специфики киноискусства 66

Л. Миров. По поводу эстрадных кинокомедий 78

В. Сухобоков. Памяти художника 86

ЗА РУБЕЖОМ

С. Юткевич. Французские встречи 89
Новые работы польских кинематографистов 103
В. Чернов. Интерес в Италии к советскому киноискусству . . . 104

Слово зрителя 106

ХРОНИКА

Второй фестиваль китайских кинофильмов ☆ Экранизации в 1955—1956 годах ☆ Диссертация о творчестве Н. Черкасова . . . 113

Новые фильмы 122

На обложке — кадр из фильма «Море студеное».

На вкладках — кадры из фильмов «Два друга» и «Дочь степей»

2
ФЕВРАЛЬ
1955

Государственное издательство «Искусство»
Москва

СОЗДАНИЕ СЦЕНАРИЕВ — КРОВНОЕ ДЕЛО ПИСАТЕЛЕЙ

Большие и важные задачи стоят перед советской кинематографией в новом году. Предстоит решить ряд трудных и сложных организационно-творческих и производственно-технических проблем. Но главнейшей из них все еще является сценарная проблема — обеспечение кинопроизводства мощной сценарной основой.

Речь, естественно, идет не только о количестве сценариев, но прежде всего об их качестве, об их идейно-художественном лице. Речь идет о более широком и активном привлечении писателей разных творческих индивидуальностей к созданию литературных сценариев. Речь идет о более тесном творческом содружестве писателей и кинематографистов, о создании новых и новых произведений о жизни нашего великого советского народа, о его героической борьбе за коммунизм.

С трибуны Второго Всесоюзного съезда советских писателей прозвучало немало заслуженных упреков как в адрес кинематографических организаций, так и в адрес наших писателей.

Действительно, широкому притоку писателей в кинематографию мешали обветшалые традиции, сложившиеся внутри сценарных отделов, неверная система тематического планирования — без учета творческих замыслов писателей, неумение вовлечь писателей в сложный процесс создания кинопроизведения, ремесленный стандарт, с которым зачастую подходили работники сценарных отделов к работе с автором. Отношение к литературному сценарию режиссуры, часто самый процесс создания фильма мало способствовали дальнейшему укреплению подлинно творческих связей между литературой и киноискусством.

С другой стороны, тот недостаточный интерес, который проявляли некоторые писатели к своеобразию драматургического творчества в кино, не случайно приводил к тому, что сценарии в большинстве своем сдавались в сценарные отделы в сыром, незавершенном виде, со схематичным решением сюжетной задачи, без четкой композиции и острых конфликтов, с вялыми и бесформенными диалогами.

В содокладе С. Герасимова «Советская кинодраматургия» справедливо указывалось, что ни в кинематографических организациях, ни в Союзе советских писателей еще не сложилось достаточной ясности в вопросе зависимости киноискусства от литературы и о роли, которую играет писатель — автор сценария — в создании фильма.

Киноискусство, как неоспоримо свидетельствует весь предшествующий опыт развития советского кино, неотделимо от литературы. Литература, кинодраматургия — основа киноискусства. Сценарий — один из боевых и важных жанров нашей большой советской литературы. Вот почему с таким живым интересом и вниманием следили работники кино за ходом Второго Всесоюзного съезда писателей. И самый факт постановки специального содоклада по вопросам развития кинодраматургии говорит об огромной роли, которую играет советская кинематография в культурной жизни нашего народа. Больше того, факт этот свидетельствует о долге мастеров кино и писателей перед советским народом в выполнении грандиозной программы по созданию изобилия художественных фильмов.

Задачи, стоящие перед нашей литературой, те же, что задачи, стоящие перед кинематографией. Они ясно сформулированы в приветствии ЦК КПСС Второму съезду писателей.

Приветствие ЦК КПСС содержит в себе ясную программу дальнейшего развития литературы и искусства в нашей стране.

В вдохновенных словах приветствия наша партия еще раз напомнила «инженерам человеческих душ», что народ ждет от них создания правдивых и ярких образов наших славных современников, которые выполняют всемирно-историческое дело, укрепляя силу и могущество советского государства.

ЦК КПСС подчеркивает, что в современных условиях неизмеримо возрастает общественно-преобразующая и воспитательно-активная роль советской художественной литературы и призывает писателей к глубокому изучению действительности на основе творческого овладения марксизмом-ленинизмом, позволяющим видеть во всей сложности и полноте подлинную правду жизни, понимать процессы развития, которые происходят в нашей стране и которыми руководит Коммунистическая партия, понимать закономерности и перспективы роста нашего общества, вскрывать жизненные противоречия и конфликты.

Наша литература и искусство призваны всемерно помогать народу строить новое общество, где вырастет новый человек, психология которого будет свободна от пережитков капитализма, воспитывать советских людей в духе коммунистической морали, способствовать всестороннему и гармоническому развитию личности, полному расцвету всех творческих задатков и способностей трудящихся.

Партия и народ требуют от писателей создавать искусство правдивое, искусство больших мыслей и чувств, глубоко раскрывающее богатый душевный мир советских людей, воплощать в образах своих героев все многообразие их трудовой деятельности, общественной и личной жизни в неразрывном единстве.

Верность методу социалистического реализма — залог силы и жизненности нашей литературы и искусства. «Быть на высоте задач социалистического реализма, — говорится в приветствии ЦК КПСС, — значит обладать глубокими знаниями подлинной жизни людей, их чувств и мыслей, проявить проникновенную чуткость к их переживаниям и умение изобразить это в увлекательно доходчивой художественной форме, достойной действительных образцов реалистической литературы, — и все это дать с должным пониманием великой борьбы рабочего класса и всего советского народа за дальнейшее укрепление созданного в нашей стране социалистического общества, за победу коммунизма. В современных условиях метод социалистического реализма требует от писателя понимания задач завершения строительства социализма в нашей стране и постепенного перехода ее от социализма к коммунизму. Социалистиче-

ский реализм дает возможность проявления широкой творческой инициативы, выбора разнообразных форм и стилей в соответствии с индивидуальными склонностями и вкусами писателя».

У советских писателей и кинематографистов одна цель, одна высокая и благородная задача — помогать своими произведениями партии и народу в воспитании молодежи в духе идей коммунизма, в духе любви к труду, бодрости, бесстрашия, уверенности в победе нашего дела, в духе беззаветной преданности Родине и постоянной готовности дать сокрушительный отпор империалистическим агрессорам, если они попытаются нарушить мирный труд наших народов.

Активно поддерживая все передовое и новое, советские писатели и кинематографисты должны со всей страстностью и во всеоружии своего мастерства бичевать пережитки старого, собственнического мира в сознании людей, бичевать людей равнодушных и косных, помогать вытравлять из нашей жизни все антиобщественное и обветшалое, мешающее нашему движению вперед.

Создавать подлинно народные, глубоко содержательные и увлекательные фильмы писатели и кинематографисты могут, лишь руководствуясь методом социалистического реализма, открывающим перед нами путь к смелым творческим дерзаниям.

В докладах, содокладах и выступлениях на Втором съезде писателей наглядно было показано, какой ущерб развитию литературы и искусства нанесли отступления от принципов социалистического реализма. Только отступлением от метода социалистического реализма можно объяснить проявившиеся в ряде произведений тенденции к некоторому приукрашиванию действительности, к замалчиванию противоречий развития и трудностей роста, с одной стороны, и с другой — искажение, примитивное изображение советского общества и советских людей.

Серьезные недостатки многих выпущенных за последнее время фильмов, как справедливо заметил А. Сурков в своем заключительном слове, «свидетельствуют о срочной необходимости ввести резервы самых крупных писательских дарований на сценарный участок фронта».

На писателях, на их творческих организациях, в частности на комиссии по кинодраматургии Союза советских писателей, лежит немалая доля заботы и ответственности за состояние и дальнейшее развитие кинодраматургии и киноискусства.

Работа в кино, работа над сценарием открывает перед писателем неисчерпаемые творческие возможности. Но она требует от него и внимательного отношения к специфическим выразительным средствам киноискусства, напряженного творческого труда, неустанных поисков и учебы.

Всем нам памятны слова Горького, произнесенные им в 1935 году на совещании с писателями и режиссерами по вопросам кино: «Литераторы должны в деле кинематографии принять живейшее участие. Нужно сценарии делать нам, литераторам, это дело наше».

Сегодня писатель не может не сознавать, что работа над сценарием — важный и почетный участок литературной деятельности. Долг писателей — повысить ответственность за работу в кинодраматургии. Каждый новый сценарий должен быть ярким и значительным произведением советской литературы.

Только в этом случае фильм, созданный по такому сценарию, будет смело вторгаться в жизнь, звать за собой на труд и на подвиг, покорять красотой своих образов и величием своих идей.

Каждый новый фильм должен учить жить и строить, расти и совершенствоваться, звать вперед.

Все больше и больше новых и разных фильмов хочет видеть наш многомиллионный зритель. Задача эта может быть решена лишь совместными дружными усилиями писателей и кинематографистов.

Еще многое предстоит сделать для создания на кинопроизводстве благоприятных подлинно творческих условий для установления между писателями и кинематографическими организациями принципиальных творческих отношений. Многое еще надо сделать в совершенствовании всей системы подготовки и утверждении сценариев.

Давно пора покончить с излишней ведомственной опекой в сценарном творчестве, которая приводила к утрате индивидуальности писателя, к обезличиванию и нивелировке его творчества.

«Мы хотим нашей личной творческой ответственности за наши кинопроизведения перед народом, партией, страной, — говорил с трибуны Второго съезда писателей кинодраматург М. Папава. — Но именно за наши произведения, а не за те, которые получаются в результате всеобщего «согласования».

Второй Всесоюзный съезд писателей, несомненно, будет способствовать дальнейшему укреплению связей литературы и киноискусства, дальнейшему творческому сплочению писателей и мастеров кино для решения больших и важных задач, стоящих сейчас перед кинематографией.

Призыв к высокой идейно-художественной требовательности, прозвучавший в словах приветствия ЦК КПСС Второму съезду писателей, объединяет писателей и кинематографистов.

В обращении к Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза делегаты съезда дали слово:

«Писать так, чтобы молодежь и дети брали себе в товарищи наших литературных героев, ставили их в пример! Писать так, чтобы читатель-труженик следовал за нашим героем в мир творчества и борьбы за утверждение величественного нового строя разумных и прекрасных человеческих отношений!

Писать так, чтобы в самых далеких странах для обездоленных людей наше слово звучало, как слово друга и брата, поддерживающее в трудной борьбе, звучало, как гимн свободе!»

Свой богатейший жизненный опыт, всю силу своего таланта и мастерства писатель должен сегодня принести в кинематограф.

Кинодраматургия должна быть поднята на уровень ведущих отраслей литературы.

Создание сценариев — кровное дело советских писателей!

А. ДОВЖЕНКО
Народный артист РСФСР

ПИСАТЕЛЬ И КИНО В СВЕТЕ ТРЕБОВАНИЙ СОВРЕМЕННОСТИ

Времени для выступления так мало, а вопросов, связанных с жизнью нашей советской кинематографии, так много, что я коснусь только главнейших из них, и, удерживая себя в рамках доклада С. Герасимова, буду говорить преимущественно о кинодраматургии.

Основная мысль доклада заключалась в том, что задачей кинематографистов является возможно более полное воспроизведение в фильмах особенностей литературного почерка писателей. Эта мысль верна в той лишь мере, в какой она относится к вопросам экранизации готовых литературных произведений, и в первую очередь классических.

Однако, признавая, что художественная кинематография базируется на литературе, мы должны все же констатировать, что даже самые добросовестные экранизации литературных произведений почти всегда уступают в качестве самим оригиналам, независимо от того, участвует или не участвует в этом деле автор произведения. Повидимому, нельзя произведение одного искусства выразить адекватно изобразительными средствами другого искусства. Поэтому большинство выдающихся литературных произведений, не рассчитанных в процессе своего создания на экранную жизнь и выходящих громадами своих достоинств за рамки зрительного кинематографического круга, теряют в качестве. Кинематография выступает здесь не во всеоружии своего первородства, а скорее как способ, более или менее выражающий существо литературного явления.

Не умаляя ни в какой мере значения экранизации классического литературного наследия, следует признать, что наши задачи и писательские обязанности в отношении художественной кинематографии гораздо шире и специфичнее. Мы должны говорить о сценарии как о литературном жанре.

Является ли киносценарий художественным жанром или не является? Этот вопрос до сих пор продолжают еще задавать некоторые писатели. На него я отвечу словами одного колхозника. Речь зашла однажды о том, есть ли у человека душа или ее нет, а есть рефлексы. Колхозник сказал задумчиво: «Это смотря как у кого. Если человек душевный — душа, а уродится черт его знает что, тогда уже то, что вы сказали, — рефлексы».

Обработанная и дополненная стенограмма выступления на Втором Всесоюзном съезде советских писателей.

Если писатель талантлив, то написанный им сценарий — художественный жанр; у бездарного ремесленника — жанр не художественный.

Так не только в кинематографии, но и в драматургии, во всей литературе, в любом деле.

Знаменитый французский художник-коммунист Пикассо на старости лет, засучив рукава, начал в одном маленьком городке расписывать в керамической мастерской тарелки и блюда. И что же? Получился великолепный художественный жанр.

А в Каховке на строительстве нового города один прораб показывал мне девушку, умеющую, по его словам, «художественно» разливать цементный раствор. Увидев эту девушку за работой, я понял, что действительно она разливала цемент художественно. Девушка была прекрасна, подлинно совершенна и пластична в любом своем движении,— а нет ничего более прекрасного, как человек в труде, как молодой человек в труде! — она была безупречна в своем художественном творческом жанре на постройке домов.

При самом глубоком уважении к литературе мы, к сожалению, не можем рассчитывать на получение ежегодно сотен новых романов, подобных «Тихому Дону», «Молодой гвардии», «Поднятой целине» или «Повести о настоящем человеке». Экранизация литературы никогда, повидимому, не будет в состоянии обеспечить кинематографию как промышленность потоком сценариев, потому что, кстати сказать, и сто пятьдесят картин в год — это не идеал, а только начало широкого течения киноискусства, названного В. И. Лениным самым важным из всех искусств. Не может великий советский двухсотмиллионный народ, несущий миру передовую, новую культуру, удовлетвориться даже стапятьюдесятью картинами! Я думаю, что в очень недалеком времени мы придем не менее как к четыремстам картинам в год.

Движимый постоянной убежденностью в правоте этих мыслей, я позволю себе, однако, утверждать перед глубокоуважаемым съездом, что, может быть, и через десять лет, собравшись здесь и ревизуя свой арсенал «Тихий Дон», «Поднятую целину», «Молодую гвардию» и т. д., мы сможем приписать к этому старому и славному оружию не так много новых названий, как бы хотелось. Это может случиться, если мы не изменим в корне всю практику своего отношения к киноискусству, если не будем его рассматривать как самое могучее, самое художественно яркое, подлинно народное выражение действительности, если мы не условимся, что для современности кинематография имеет значение в тысячу крат большее, чем живопись для эпохи Ренессанса; что мы, советские писатели, недопустимо отстали в киноискусстве; что одна кинокартина в течение полугодия собирает больше зрителей, чем один театр за сто лет, если бы он играл без выходных и при аншлагах, и что нет дорогих кинокартин, а есть дорогое их отсутствие.

Природа кино, как никакого другого искусства, всем своим существом раскрывается в современности. Кино оперирует способом фотографирования, а фотография — документальна. Она — изображение действительности, реально, объективно существующей. В кино, как вам известно, лучше всего получаются природа, животные, дети и артисты, играющие с правдивостью детей. Стало быть, главным материалом кинематографии является реальная действительность, документальность. Киноискусство принадлежит прежде всего дню нынешнему, устремленному в будущее, и в меньшей мере — прошлому, то есть фотографированию искусственно созданного, того, что не существует.

Все лучшее, что мы сделали в нашем киноискусстве, — сюжеты, образы, характеры, народные сцены, события, — все принадлежало на-

шей живой современности, рожденной Великой Октябрьской революцией. Так было и так будет.

Поэтому пусть наш разговор о кинодраматургии будет разговором о современности и о будущем.

Самой чарующей особенностью киноискусства является лишь ему одному принадлежащая возможность чувственно, зримо переносить массового зрителя во времени и в пространстве в любом направлении. Эта его особенность драгоценна не только богатством зрелищности как таковой, почему-то упорно игнорируемой нашей кинематографией в последние годы.

Самым дорогим в этом изобразительном синтетическом искусстве является философская сущность его природы. Кино — порождение нашего великого XX века. Кинематография проникла в жизнь народов. Кинематография сегодня — могучее оружие в руках наших врагов. Пусть же она будет не менее, а более могучим оружием в наших руках — оружием передового отряда человечества!

Поэтому над количественным и качественным отставанием, над торможением развития кинематографии, происходящим по тем или иным причинам, нам, деятелям советской социалистической культуры, надо глубоко призадуматься, как над своим личным, творческим, кровным литературным и гражданским делом.

Как известно из высказываний крупнейших ученых, в ближайшие сорок пять лет, то есть до двухтысячного года, человечество обследует всю твердь солнечной системы, которая, предположительно, в одиннадцать раз больше тверди земного шара.

Почему оно это сделает? И для чего? Какой в этом практический смысл?

Можно утверждать, что это нужно для развития человечества, что это новая величайшая его сверхзадача. Но не потому, что, не осилив этой задачи, человечество начало бы вырождаться через тысячу или две тысячи лет, как думают некоторые зарубежные ученые. Этого, конечно, не произойдет. Человечество решит эту задачу потому, что действительно в век атомной энергии пришло время это сделать. И при жизни доброй половины нас, а может быть и всех, эта задача будет решена.

Что же перенесет в иные миры, на другие планеты? Что расширит наш духовный мир, наши познания до размеров поистине фантастических? Кинематография.

Какие просторы раскрывает кино для творчества современного писателя! Сколько великих открытий ждет его в этой изумительной деятельности!

Поэтому сегодня особый интерес приобретает разговор о том, что такое двести художественных фильмов в год, которые нам с вами надлежит сделать и которые мы обязаны будем сделать как можно скорее, ибо интересы нашего советского народа уже не позволяют нам этого не делать.

Какое влияние окажут на характер нашей литературы, на ее развитие эти двести-триста не по-голливудски, а по-нашему, разумно и талантливо сделанных киносценариев, киноповестей, кинодрам? Они, мне кажется, в значительной мере изменят облик литературы, они внесут много нового в наше писательское мировидение и мировыражение. Они заставят писателя стать более строгим, точным в своем искусстве, внесут в его палитру остроту, динамизм. Они увлекут нас к свободному движению в любой координате времени и пространства.

Я призываю: пусть киносценарий на ближайшие годы станет для нас главным испытательным полем чувства нового в литературе. Это орга-

низует наши творческие, мыслительные, подчас хаотические, подчас традиционные ряды. Мы станем лаконичны, и от многотомных и толстых романов начнем, возможно, поворачиваться лицом к лаконизму Маяковского и Пушкина.

Вспомним, что в сценарии полнометражного фильма мы располагаем в среднем только семью тысячами слов диалога, то есть половиной словесных средств пьесы. Кино — это пластическое, наиболее образное, поэтическое ви́дение. Ведь и поэзия — это тоже в своем роде проза, из которой убраны все лишние слова, отчего оставленные по воле автора вдруг предстают перед нами в стройных и чистых рядах, с новым чарующим смыслом. А там, где поэту надо двигаться, там все слова вдруг, как в сценарии, сами поворачиваются в настоящее время:

«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен...
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь,
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом...
Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон...
Ура! мы ломим; гнутся шведы...
Еще напор — и враг бежит...
Пирует Петр...

Чем не сценарий?..

Как же надо дорожить в сценарии словом, сжатым до кристаллической формы, дорожить и мыслью и самой формой мысли, чтобы она, подобно диску дискобола, летела далеко и точно, а не как случайно брошенный кирпич!

Мыслей! Побольше мыслей — высоких, образных и ярких!..

Каким почерком, какой кистью писать: мелкой или крупной? Или писать двумя сразу: в одной руке — мелкая, для выписывания ресниц, в другой — широкая, крупная, для широкого письма столетий и тысяч километров?

Как располагать слова диалога? В один трескучий трафаретный ряд, как делаем мы пока почти все, или нет?

Обязательно ли вести творческий бой на экране при помощи одного лишь рода войск — диалога? Или двинуть с ним в наступление внутренние монологи, внутренние диалоги и авторские тексты?

Не угнетайте режиссеров излишеством слов, с которыми вы не привыкли бороться. Оставьте режиссерам только самые нужные слова. Пусть герои кинофильмов хоть иногда закрывают рты — для музыки и для паузы. Разве тишина не говорит подчас больше всяких слов? Тишина труда, гармонически слаженного. Тишина пространства. Тишина патетическая или тишина лирическая. Тишина покоя. Тишина созерцания, самосозерцания. Тишина мышления, творчества, тишина результата. Тишина глубоких душевных состояний, раздумья...

Вопросы, связанные с проблемой емкости фильма, с утерянной почти у всех поэтикой фильма, с его сюжетной композицией, с глубиной и многогранностью его содержания и с современными изобразительными

средствами, потребуют, возможно, даже от маститых пересмотра некоторых классических, традиционных воззрений, в русле которых мы порой плывем, уклоняясь от работы над короткими сценариями.

Вспомним, что гениальный Лев Толстой в конце своей жизни, на заре кино, мечтал о сценарии. Это в те времена, когда пахал он свою ниву сохой и ездил верхом на лошади! Как же нам, парящим в «ЗИМах» и перелетающим в одну ночь через океаны, как же не вспомнить об этом сегодня? Ведь от Толстого до нас прошло, в известном смысле, больше времени, чем от Данте до Толстого.

Вспомним, как много освященных веками мнимых достоверностей, воспетых поэтами минувшего, гениями ушедших времен, исчезло за это время в нашей стране, кануло в Лету. Исчезло божество, святые, сатана, душа, дух Банко, демон, загробная жизнь, рай, ад, чистилище, предсказания, судьба, рок молитвы, исповедь, грехи, дуэль, наследство, земельная собственность, спекуляция, династия, национальная рознь, неравенство, эксплуатация... Все эти огромные бреши заполнены другим, разумным смыслом. Вся, так сказать, психодинамика нашего нового, советского человека, да и не только нашего, стала иной. Исчезли тайны, неизвестные земли. От скоростей и радиоволн земной шар уменьшился до крайних пределов, а жизнь человека стала шире и богаче. И впервые за всю историю перед людьми предстала судьба всего человечества во всем драматизме гигантской борьбы труда с капиталом.

Разрушение или созидание? Вот главный вопрос, возникший сегодня перед человечеством.

На страже мира и созидания стоит наш советский народ. Стоит гордо, с ясным сознанием своего высокого назначения, во всеоружии техники, разума, морально-политического единства.

Почему ж мы не вооружили его и самым важным из искусств в той мере, на которую он вправе давно рассчитывать?

Как могло случиться, что народ сегодня недоволен нами, киноработниками, что нами недовольна партия и правительство?

Большой урон был нанесен киноискусству, когда во времена свершения народом величайших всемирно-исторических дел, как бы изверившись в моральной стойкости и силе великих и малых своих современников, авторов и исполнителей побед, кинематографисты, по указке бывшего министерства, устремились за какой-то ненужной санкцией в историю прошлых веков, как бы ища в ней ненужных аналогий; когда, увлекшись пышным декорумом исторических экранизаций, толкнулось киноискусство в театральщину, во внешнюю пышность, во власть оперных гримеров, костюмеров, от которых не освободилось и по сей день; когда забыло оно, что основное дело его — не прошедший, а нынешний день, что в темах и проблемах современности заключаются и будут заключаться его самые главные задачи, что не было к тому же в истории более героических времен, чем наше время, ни по размаху событий, ни по силе драматизма, ни по безмерной глубине их значения.

История народов учит нас, что то государство велико, в котором велик малый человек.

Мы смело можем сказать всему миру, что наше государство велико потому, что малые люди в нем велики!

Наше Советское государство велико именно величием простых своих людей — тружеников, воинов, мыслителей, преобразователей земли. Вот главная, великая тема киноискусства.

Почему же и во имя чего мы упустили тему обыкновенного советского человека? Почему тему рядового человека мы трактуем как рядовую тему? И почему наша кинематография уменьшилась в последние годы до

размеров бальзаковской шагреневой кожи в момент ее предельного сокращения?

Существует в математике так называемая кривая Гаусса, применяемая при различных статистических исчислениях. Возьмем для примера население страны. Как расположится оно по кривой Гаусса? Скажем, гениев — три, талантов — тысяча, столетних — двенадцать тысяч, силачей — пятнадцать тысяч, бюрократов — ... один, рабочих-ударников — столько-то, колхозников-ударников — столько-то, итого — сто миллионов.

Кинематография, допустим, производит ежегодно сто картин, из них блестящих — пять, хороших — двадцать, средних — пятьдесят, плохих, извините, — двадцать...

Не нравится нам эта кривая Гаусса, сказали мудрецы в бывшем Министерстве кинематографии. Откажемся от средних и плохих и будем делать только хорошие и блестящие фильмы, то есть не сто, а двадцать пять всего.

На следующий год расположились на кривой двадцать пять фильмов: блестящих — два, хороших — пять, средних — десять, плохих — восемь.

Не годится! Будем делать всего семь картин.

Делаем семь: блестящих — нет, хороших — две... и т. д.

Вот как мстит за себя непонимание того, что прекрасное познается в сравнении и что качество вырастает из количества.

Что потеряли мы из-за уменьшения производства до восьми картин в год? Очень много.

Отдавая должное всему драгоценному, что создала наша славная советская кинематография, мы не можем не признать понижения нашего профессионализма. Работая на сценарной студии в качестве члена редколлегии, я замечаю, как часто и охотно авторы игнорируют богатейшие возможности киноязыка. Обходя главные темы современности и прячась в историю или экранизации спектаклей и опер, мы тем самым перестали быть разведчиками партии, а становимся запоздалыми иллюстраторами ее мероприятий.

Мы не стремимся к зрелищности, к поискам новых форм, к новаторству — этой первой потребности человеческого воображения. Утеряна страстность, всегда отличавшая наши картины.

Драматургия, поэзия, страстность уступили место усердству редактирования, субординации. Битвы подчас заменялись маневрами, характеры и образы — должностями. Мы стали забывать, что в сценариях, а также в фильмах должна все время отчетливо ощущаться художественная атмосфера, отсутствие которой ничто не может заменить: ни руководящие интонации героев, ни их хвастовство будущим. Без трепета человеческих чувств картина мертва, как планета без атмосферы. Бывают не только сценаристы и режиссеры, но художники и скульпторы, у которых все краски, камни и глина мертвы. Все есть: мастерская, высокое звание, академия, ум. Одного только нет — дара преображения косной природы в живую. Нет эмоций, таланта, а без человеческих эмоций, как говорил Ленин, никогда не бывало, нет и быть не может человеческого искания истины. Там, где нет борьбы человеческих страстей, нет искусства. Чтобы волновать зрителя, надо не только артистам-исполнителям, надо и автору быть взволнованным. Чтобы потрясать, надо быть потрясенным. Чтобы радовать, просветлять душевный мир зрителя и читателя, надо нести просветленность в своем сердце, надо правду жизни поднимать до уровня сердца, а сердце нести высоко.

Художественная совесть не позволяет мне согласиться с утверждением содокладчика С. Герасимова, что якобы Эйзенштейн с его ложными теориями был когда-то виновником многих наших заблуждений и что его

неудачу в немом фильме «Октябрь» позднее исправил М. Ромм в своих ленинских фильмах. Мне кажется, что о художниках, особенно завершивших свой жизненный путь, следует судить по тому, в чем они успели, а не по тому, в чем они потерпели неудачу!

Как говорит китайская пословица: «Боец и с недостатками боец, а муха без недостатков — всего лишь безупречная муха». Гоголь остался в памяти благодарных потомков как основоположник русской реалистической литературы, как гениальный автор «Мертвых душ», а не «Переписки с друзьями». И Сервантес не меньше от того, что не все его произведения были на уровне «Дон Кихота». История искусства знает немало великих имен, оставивших свой свет в одном произведении.

Эйзенштейн живет в мировом киноискусстве «Броненосцем «Потемкиным», составившим в свое время славу русского советского киноискусства.

В авангарде всегда было и будет трудно. Эйзенштейн был великим бойцом нашего киноавангарда. Он познал счастье побед, тернистый путь исканий и роковую горечь терпкого напитка из чаши Иоанна Грозного, к которой вряд ли надо было ему прикасаться. Как человек, он всегда был больше своих картин. И дело, стало быть, не в «исправлении» ошибок его «Октября»: родилось ведь новое киноискусство, звуковое.

Товарищи писатели! Хорошо, что наконец мы заговорили о чувствах. Подобно тому как отдельного человека можно иногда увеличивать или уменьшать в зависимости от того, что ему долго приписывать, можно уменьшать даже душевные богатства целого поколения, приписывая ему долго и упорно небрежение к глубоким и нежным чувствам. Во всяком случае, мы, кинодраматурги, почему-то пытаемся это делать.

Много лет я спрашиваю: откуда у нас этот убогий антинародный стиль показа любви на экране? Что это за глумление над лучшими чувствами сыновей и дочерей народа? Почему в своих сценариях и фильмах мы так скупы на нежные движения души, на внимание, согласие, ласку, поцелуй? Зачем мы обедняем сердца наших юных современников? Почему, неудовлетворенные, они вынуждены искать ответа на эти благородные влечения своего возраста у художников прошлых времен, у них черпать образцы красоты?

Любовь умна, гласит поговорка, любовь прозорлива. Любовь возвышает человека, делает его прекрасным, вдохновенным. Сколько великих шедевров искусства продиктовано любовью! Какими кистями художников двигала она! Разделенная и гармоническая, она делает человека счастливым. Отринутая и потоптанная, повергает некоторые натуры в глубокие душевные страдания, которые были, есть и будут, пока будет жить человек на земле.

Что мы сделали с ней?

Побуждаемые разными, но всегда лицемерными соображениями, в угоду ли моде или мнимой производственной деловитости, а чаще всего от «столичного» равнодушия к народу и незнания его, мы подчинили его чувства своим киносхемам, выдуманным в кабинетах редакторов. Этим самым мы обеднили на экране коллективный портрет нашего юношества. Оно в действительности лучше, глубже, душевно богаче.

Руководимые ложными побуждениями, мы все, за исключением одного, может быть, Шолохова, изъяли из своей творческой палитры страдание, забыв, что оно является такой же величайшей достоверностью бытия, как счастье и радость. Мы заменили его чем-то вроде преодоления трудностей...

Нам так хочется прекрасной, светлой жизни, что страстно желаемое и ожидаемое мы мыслим порой как бы осуществленным, забывая при

этом, что страдание пребудет с нами всегда, пока будет жив человек на земле, пока будет он любить, радоваться, творить. Исчезнут только социальные причины страданий. Сила же страдания всегда будет определяться не столько гнетом каких-либо внешних обстоятельств, сколько глубиной потрясения.

Я не зову никого к плаксивым пессимистическим сюжетам. Так же как и вы, я люблю народ и понимаю, что личная жизнь моя имеет смысл постольку, поскольку она направлена на служение народу. Я верю в победу братства народов, верю в торжество коммунизма, но если при первом полете на Марс любимый мой брат или сын погибнет где-то в мировом пространстве, я никому не скажу, что преодолеваю трудности его потери. Я скажу, что я страдаю. Я прокляну небесные пространства и буду плакать по ночам в своем саду, заглушая шапкой рыдания, чтобы не спугнуть соловья с цветущей вишни, под которой будут целоваться влюбленные.

Вспомним героический путь нашего вооруженного народа от Сталинграда до Берлина, когда, сокрушив фашизм, поставил он памятник своему сыну-воину с мечом в одной руке и с младенцем у сердца в другой, — какой великий беспримерный символ! Нам ли игнорировать эту великую его достоверность!

Сколько пролито крови, сколько положено трудов, сколько выстрадано! Надо полной палитрой писать портрет великого советского народа.

Надо так его писать и так завещать этот портрет грядущему, чтобы народы, которые придут к коммунизму, всегда при взгляде на этот коллективный портрет, читая о нем в книгах, рассматривая в кинокартинах, вспоминали с любовью и благодарностью: какие великолепные, мужественные и достойные люди жили в начале строительства нового мира, строительства коммунизма.

Товарищи писатели! Требуйте от своих режиссеров показа красоты советского народа, народа русского и, в частности, русской женщины. Красота стала исчезать с экрана. Русский народ красивее, чем мы его изображаем на экране. О красоте русской женщины писали многие иностранные мемуаристы всех веков. Об этом говорили и наши соседи в годы Великой Отечественной войны. Здесь у нас, кинематографистов, давно уже дело не в порядке. Я помню, некоторые эстетствующие кинодеятели изгоняли с экрана красоту юных сыновей и дочерей народа, как ненужную, видите ли, «красивость», считая, что дочери рабочих и крестьян должны быть попроще, погрубее. В этом небрежении к юности и красоте народа скрывается неуважение к его достоинству. Под видом якобы жизненной правды наносится урон возможности созерцания прекрасного в народе. Побольше юности в искусстве, побольше обаяния душевного и физического!

Народ не прощает плохих полководцев. Он выдвигает их для того, чтобы они выигрывали сражения, а не проигрывали. Народ не простит и нас, если мы не будем помнить об этом. И Центральный Комитет партии в своем приветствии нашему съезду призывает нас «к смелым творческим дерзаниям, к обогащению и дальнейшему развитию всех видов и жанров литературы, к повышению уровня художественного мастерства с тем, чтобы в полной мере удовлетворять всё растущие духовные запросы советского человека».

У нас, советских писателей, есть все необходимые условия для творчества — внимание партии и многомиллионного народа.

Дадим же народу четыреста сценариев в год, хороших и разных!

М. ПАПАВА

О ПИСАТЕЛЬСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В КИНО

Я убежден, что огромное большинство советских писателей любит превосходное искусство кинематографа, интересуется им. К сожалению, этот интерес в большинстве случаев чисто зрительский. Я часто слышу от моих товарищей по перу упреки в адрес кинематографа. Но в этих сетованиях никогда не ощущается чувство собственной писательской ответственности за успехи и неудачи нашего кино.

Я принадлежу к группе писателей, целиком отдавших свою творческую биографию кинематографу, и не жалею об этом. Но наше подразделение профессиональных кинодраматургов слишком малочисленно, чтобы вынести на своих плечах сложность и масштабность новых задач.

Партия и правительство поставили перед кинематографией ближайшую цель: выпускать сто пятьдесят художественных фильмов в год. Это значит, что киностудии должны будут заказывать четыреста пятьдесять сценариев в год. А это значит, что каждый восьмой писатель должен принести свой жизненный опыт и мастерство в кинематограф. Так выглядит эта задача чисто статистически. Если же говорить по существу, то полезно напомнить слова Алексея Максимовича Горького, произнесенные им в 1935 году на специальном совещании с писателями, режиссерами, композиторами по вопросам кино: «Литераторы должны в деле кинематографии принять живейшее участие. Нужно сценарии делать нам, литераторам, это дело наше». При всей своей занятости Горький находил время, чтобы непосредственно заниматься делами кино. Это полезно помнить и будущему руководству нашего Союза.

На том же совещании, участников которого волновала проблема отношений сценариста и режиссера, Горький сказал: «Здесь ставился вопрос: а кто лучше, кто значительнее — кинематография или литература? Этого не говорили прямо, но все-таки подразумевалось. Ставился вопрос: кто кого учит — литератор учит кинематографиста, или кинематографист литератора?.. Некоторое своеволие режиссера, конечно, существует. Люди привыкли обращаться с литературным материалом,— я в данном случае говорю не только о кино, но и о театре, — с пьесой или со сценарием так, как столяр с доской. Конечно, краснодеревец-столяр из простой доски может сделать прекрасную вещь. Верно это? Верно.

Обработанная и дополненная стенограмма выступления на Втором Всесоюзном съезде советских писателей.

Но мне все-таки кажется, что литератор-то немного больше знает, чем режиссер: у него поле зрения шире, у него количество опыта больше, он более подвижный в пространстве человек... Я говорю это не в укор кому-нибудь, а просто констатирую факт».

Это горьковское понимание роли и значения литератора в развитии киноискусства и стало ведущей линией развития нашей кинодраматургии. Сценарий, являющийся основой идейных и художественных достоинств фильма, и утвердился как один из жанров большой советской литературы. Сама постановка содоклада по кинодраматургии здесь, на съезде,— лучшее тому доказательство.

Говоря о взаимоотношениях режиссера и сценариста и в театре и в кино, Горький сказал:

«Как тут, так и там должно быть достигнуто этакое гармоническое соединение двух сил, работающих в одном направлении. Это даже не параллельные силы, а силы, как будто втекающие одна в другую»*.

Выступивший здесь с содокладом С. Герасимов представляет собой разительный пример такого гармонического соединения: в нем душа сценариста и душа режиссера свободно втекают одна в другую.

Последнее время вопрос о взаимоотношении режиссера и сценариста, многие годы лихорадивший наш кинематограф, решен. По-моему, С. Герасимов правильно сформулировал роль писателя и режиссера в создании фильма.

Жанр сценариев позволяет использовать самые различные формы, от короткой драматической новеллы до широкого повествования — романа. Современное киноискусство несравненно больше, чем, скажем, театральная драма, дает писателю возможность проявить всю многогранную палитру своего творчества. К услугам кинодраматурга — время, пространство, пластичность жеста, смысловая деталь, острота диалога, пейзаж, внутренний монолог героя и, наконец, даже авторский голос, могущий вступить в действие.

Что же мешает приходу писателя в кинематограф?

В те годы, когда ничтожно малое количество фильмов пытались выдавать за особую мудрость, призывы к писателям были бесплодны и, я бы сказал, спекулятивны. Но разве не открывается сейчас в кинематографе непочатый край работы для писателей? Разве это не их гражданский долг, о котором говорил Горький? И все же, несмотря на ряд специальных мер (ежегодные семинары по кинодраматургии, совещания и прочее), до сих пор еще нет широкой и большой тяги писателя в кинематограф.

Почему?

Здесь встает один из самых серьезных вопросов, который мы как-то стыдливо замалчиваем и часто теряем из виду в производственной суетолоке нашего коллективного, сложного и шумного искусства. Это вопрос возможности проявления писательской индивидуальности в кино.

Будем откровенны. Чтобы не потерять своей индивидуальности, прежде всего надо ее иметь. Надо эту писательскую индивидуальность отчетливо и ярко проявить в сценарии — в рассказе о своем видении мира, изложенном точным и выпуклым языком кинематографа... Я бы сказал, что сопротивление жизненного материала, укладываемого в жесткие рамки сценария, несравненно сильнее, чем в любом другом жанре литературы. И те товарищи, которые в порядке «кампанейщины» зазывают писателя в кинематограф (чтобы поставить галочку в списке зафрахтованных авторов) и любезно уверяют при этом, что «при вашем таланте — это дело пустяковое», по существу, приносят вред.

---

* Газета «Кино», 1935, № 18/670.

Как часто мы принимаем за сценарий непомерно разбухшую новеллу или механически сокращенный роман! Такие сценарии не несут в себе отчетливого и ясного творческого заряда — в них нет четкости композиции, остроты конфликтов и диалогов, выразительной краткости характеристик. Вялость, аморфность сценарной формы, естественно, сказываются и на силе идейного звучания вещи. Каждой отдельной черте героя посвящен отдельный эпизод; диалоги многословны и полностью подменяют действие; подтексту, актерской работе, изобразительным средствам кино не остается места. Действие без всякой нужды замыкается в павильоне, пейзаж не входит органически в действие, не рассказывает об эмоциональном состоянии героев, что так превосходно делала русская классическая литература.

Вместо увиденного фильма писатель дает некий общий литературный эскиз возможного сценария, который требует еще экранизации. И тогда начинаются обиды автора, муки режиссера, простои киностудии.

Следовательно, надо условиться, что писательская индивидуальность может быть проявлена в кино только после напряженного творческого труда, мучительных поисков, раздумья и учебы.

А ведь подчас писатель — «краснодеревец» в прозе или драматургии — рассматривает сценарий как отхожий промысел и работает плотницком топором. Да, иной раз сам писатель виноват, что не смог проявить свою индивидуальность в кино. Не смог, или поленился, или не сумел. Но есть и другая сторона этого вопроса, которую никак нельзя переложить на плечи писателя.

Кинематограф—не только искусство, но и сложнейшее производство. Не путаемся ли мы иной раз в этом двуедином понятии? Можно и должно планировать и административно управлять фабриками пленки, массовой печати, финансами. Но следует ли эти методы автоматически переносить и на творческий процесс? А ведь мы это сделали в кинематографе в послевоенные годы.

Не слишком ли много наставников, советчиков сопровождали писателя и режиссера в создании фильма? Не эта ли подчас безответственная и безыменная «коллегиальность» пугает писателя, останавливающегося перед дверями студии?

Мы хотим нашей личной творческой ответственности за наши кинопроизведения перед народом, партией, страной. Но именно за н а ш и произведения, а не за те, которые получаются в результате всеобщего «согласования».

Не есть ли это рецидив мелкобуржуазного индивидуализма, некое анархическое желание полной «самостийности» творчества? Нет. Это естественное для советского художника желание отвечать за свою работу в кинематографе такой же полной мерой ответственности, какая существует у нас в прозе, поэзии, театре.

Мы помним и изучаем указания Коммунистической партии по вопросам искусства, литературы, кино. Эти указания были и будут основными вехами на нашем творческом пути. А товарищи, много лет опекавшие нас по ведомству кинематографии, полагали, что нам самим не под силу освоить эти указания партии в нашей творческой практике. Глубина понимания марксистско-ленинской эстетики часто подменялась мелочной административной опекой — от первой заявки писателя до утверждения актеров на главные роли.

Эта ведомственная опека и приводила к утрате индивидуальности художника, к обезличиванию и нивелировке в искусстве, против чего всегда нас предупреждала партия, великий Ленин.

У нас не было своего кинематографического Белика или Протопоповой. Святцы этой ведомственной эстетики нигде не были вывешены или напечатаны: они возникли и укрепились в «рабочем порядке», в порядке изменений, уточнений, поправок. А говорят, что нужно быть очень умным человеком, чтобы удержаться от замечаний по сценарию. Из моего сценария «Родные поля» исчезла острая драматическая линия труса и дезертира с фронта, исчезла потому, что он был сыном положительного председателя колхоза Выборнова и по ведомственной эстетике не имел права «компрометировать» идеального героя. В фильме «Академик Иван Павлов» не вошла последняя сцена, где умирающий Павлов продолжает свои физиологические наблюдения, анализируя на самом себе явления наступающей смерти. Мне казалось, что это высокое, романтическое окончание великолепного научного подвига всей его жизни, а по святцам ведомственной эстетики это был ненужный натурализм.

Если говорить о современной теме, то та же ведомственная эстетика отгораживала кинематограф от реальной и прекрасной нашей жизни и создавала некую условную, парадную и скучную жизнь на экране. Так возникли «голубые», безликие герои, проговаривавшие свои положительные тезисы, кинематографические апартаменты подменяли обычные квартиры и комнаты, появлялись парадные мундиры шахтеров, новенькие полушубки строителей трубопровода и т. д. Никто из киногероев не добивался квартиры или комнаты, не мечтал сшить костюм или, сделав сбережения, купить мотоцикл детям.

Если будущий историк посмотрит такие фильмы, он даже не сможет установить, было ли денежное обращение в наши дни. Ведомственная эстетика боялась всех таких подробностей, они будто бы измельчали и снижали высокий образ этого идеального, особого, кинематографического героя.

В результате интересные картины итальянской прогрессивной кинематографии прозвучали для многих, в особенности для молодежи, как открытие. И это было горько, ибо сами создатели этих картин, как скажем, Де Сантис и Де Сика, часто говорили нам о том, что они опирались на прекрасный опыт и достижения советской кинематографии.

Некоторые наши фильмы начинались тезисами, а кончались выводами. Между тезисами и выводами исчезал живой человек — реальный и, может быть, грешный временами строитель коммунизма. Партийная страстность нашего искусства зачастую подменялась холодной риторичностью и выверенной схемой.

Наша общая и даже специальная пресса в большинстве случаев не замечала этих недостатков. Она возвышенно и патетически пересказывала тематическое содержание картин — всегда правильное в основе— и почти полностью игнорировала сценарий, форму нашего искусства и его эмоциональный строй. Права Г. Николаева, говорившая здесь, на съезде, об исчезновении в литературной критике критерия талантливости. К кинематографии последних лет это относится еще в большей степени.

Иногда кинематографию подергивала этакая судорога ведомственной масштабности. И тогда единственную масштабность искусства — масштабность человеческих судеб и характеров — подменяли масштабностью народнохозяйственной проблемы или стройки. Талантливого писателя А. Рыбакова пригласили для экранизации его романа «Водители», но порекомендовали укрупнить произведение под лозунгом «СССР как автомобильная держава»... Рыбаков ввел в сценарий действительно важ-

ную народнохозяйственную проблему — единый график на транспорте. Проблема победно шествовала вперед, а герои бежали петушком где-то сзади. Они были так замучены этой навязанной «масштабностью», что даже ночью, при луне, зарывшись в свежее сено, продолжали дискуссировать о едином графике, вместо того чтобы целоваться. (Очень хорошо, что неудача с навязанной Рыбакову масштабной проблемой не отбила у него охоты работать в кинематографе: по повести Рыбакова «Кортик» и в содружестве с ним молодые режиссеры В. Венгеров и М. Швейцер сделали хороший фильм.)

Такая же заранее «спланированная» неудача была в попытке сочетать административным браком постановщика монументальных батальных полотен режиссера В. Петрова и драматурга-комедиографа В. Полякова в фильме «Мы с вами где-то встречались». В результате — развод уже во время съемок и печальные издержки для зрителя. А почему? Только потому, что индивидуальность художников была скинута со счетов в погоне за некой условной производственной единицей.

Комедия «Верные друзья» А. Галича и К. Исаева, поставленная режиссером М. Калатозовым, с успехом обошла экраны страны. Трудно поверить, какой долгий бой пришлось вести за нее авторам. Их спрашивали: «Тема этой картины — борьба с бюрократизмом?» — «Да». — «Можем ли рекомендовать путешествие на плоту как основную форму борьбы с бюрократизмом?» — «Нет, — отвечали они, — не можем». — «Значит, основное сюжетное положение в этой комедии несерьезно...»

Более уступчивые оппоненты предлагали заменить плот путешествием на пароходе: солидные люди — чего им, как мальчишкам, путешествовать на плоту?.. Формальная логика редактора не замечала, что при этом изменении комедия просто испускает дух.

Я не понял, признаться, упрека С. Герасимова, обращенного по совокупности и ко мне, и к В. Ажаеву, и к режиссеру А. Столперу. Кто же и в чем больше виноват? Но, критикуя фильм «Далеко от Москвы», нужно было быть точным, ибо Ажаев никогда не был соавтором этого сценария.

Но коль уж здесь упомянули фамилию Ажаева, меня интересует другое: почему его сценарий «Строгие люди», над которым он долго и охотно работал, так и не был поставлен? Он был необычен по форме и, может быть, спорен и остр, в нем присутствовала индивидуальность известного советского писателя, о которой так беспокоился С. Герасимов. Сценарий не был поставлен только потому, что ряд лет мы тяготели в кинематографе к вполне бесспорным произведениям. Выходя на экран, они устраивали все инстанции, но не устраивали народ.

Мне кажется, что Министерство культуры СССР начинает понимать наши грехи последних лет. Укрепление творческих коллективов, организация творческих мастерских, предоставление некоторой самостоятельности студиям — это, мне кажется, только первые шаги по развязыванию широкой инициативы и повышению ответственности мастеров кино за их произведения. В такие творческие коллективы, на такие полномочные авторитетные киностудии придут и писатели!

Пусть наши картины не всегда будут бесспорны, с доводкой до одной тысячной микрона, но пусть в них бьется живой пульс нашей прекрасной действительности.

Пусть они вызовут спор в народе, в прессе, в критике. Этот спор нужен нам, как воздух. За последние годы широкий, публичный страстный спор о судьбах нашего искусства был подменен ведомственным препирательством за закрытыми дверями. Если уж говорить о единственной рецензии, носящей характер приговора, о чем много говорилось на

съезде, то кинематограф является классическим примером. И как часто оправдательный приговор рецензии совсем не совпадал ни с мнением народа, ни с ощущением самих творческих работников кинематографа.

Сейчас как своеобразная реакция на риторичность ряда картин над кинематографом несется клич о «занимательности». Пусть будет больше веселых комедий, острых по сюжету приключенческих фильмов, музыкальных произведений. Но давайте не забывать еще об одном виде «занимательности» — о прекрасной и, может быть, временами суровой занимательности правды нашей жизни!

Нужно покончить раз и навсегда с родной сестрой бесконфликтности, с ползучей «теорийкой» о том, что кинематограф — это нечто вроде парадного крыльца нашей действительности. Для нас, советских художников, влюбленных в наших героев и в нашу жизнь, не может быть в ней парадных горниц и черных ходов. Есть радость и есть негодование художника, выраженные методом и средствами социалистического реализма. Нет и не может быть особого вида социалистического реализма для кино. «Социалистический реализм дает возможность проявления широкой творческой инициативы, выбора разнообразных форм и стилей в соответствии с индивидуальными склонностями и вкусами писателя». Эти слова приветствия ЦК КПСС съезду писателей целиком и полностью относятся и к кинодраматургии.

«На развитие нашей литературы, — говорится в приветствии ЦК, — отрицательно повлияли проявившиеся в ряде произведений тенденции к некоторому приукрашиванию действительности, к замалчиванию противоречий развития и трудностей роста». Нам, кинематографистам, особенно важно помнить эти указания партии. В кинематографе последних лет с особенной силой проявлялись эти тенденции, лишая ряд произведений боевой партийной остроты в постановке ряда проблем. Кинодраматургия должна активно и смело вторгаться в жизнь. И приветствие ЦК КПСС ставит перед нашей литературой, а следовательно, и перед кинодраматургией эти боевые, высокие задачи:

«Активно поддерживая все новое, передовое, способствующее движению нашего общества вперед, советские писатели должны со всей силой и страстностью бичевать пережитки старого собственнического мира в сознании людей, бичевать людей равнодушных и косных, помогать вытравлять из нашей жизни все антиобщественное и обветшалое, мешающее быстрому росту социалистического хозяйства и культуры.

Партия призывает писателей к смелым творческим дерзаниям, к обогащению и дальнейшему развитию всех видов и жанров литературы, к повышению уровня художественного мастерства с тем, чтобы в полной мере удовлетворить всё возрастающие духовные запросы советского читателя».

Вот почему именно сейчас, перед крутым подъемом киноискусства, к чему призывает партия, кинематограф особенно нуждается в новом писательском пополнении. Широта вашего жизненного опыта, преданность идеалам партии, высокая партийная писательская страстность в рассказе средствами экрана о нашем новом человеческом обществе — вот что будет залогом нового, успешного движения вперед нашего киноискусства.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Л. МАЛЮГИН

Доброе утро

Весна идет!

Трудно определить, когда приходит весна, это, может быть, самое радостное время года. Начинается она проталинами или журчаньем ручьев, лопающимися почками или звонким пением жаворонка. Или настоящую весну начинает человек. Еще в полях белеет снег, а уже выходят на широкие просторы тракторы, и их негромкие голоса пробуждают степь. Еще плывут по реке последние льдины, а уже начинается веселая перекличка пароходных гудков...

Из-за поворота показывается пароход. Протяжным гудком он предупреждает пристань о своем приближении.

Пароход быстро идет по широко разлившейся, затопившей прибрежные кустарники реке, и сейчас мы можем полюбоваться этим ослепительно белым красавцем. Физики утверждают, что в природе нет абсолютно белого цвета. Если бы они присмотрелись к первому снегу или к первому пароходу, они, может быть, изменили бы свои взгляды.

На мостик выходит капитан. У него подтянутый, даже торжественный вид. Он понимает, что пароход, открывающий навигацию, встречают восхищенными взглядами на всех пристанях.

Пароход подходит к пристани.

Помещение для пассажиров третьего класса. Здесь людно, некоторым не хватило места на полках, они пристроились на чемоданах.

Около гармониста сгрудились парни и девушки — поют песню. Видно, что это уже не первая песня — у поющих почти нет слушателей. Двое молодых людей сидят за шахматной доской. Семья — отец, мать, дети — уселась вокруг чайника, пьет чай с бубликами. Старушка занята вязанием. Девушка, заткнув уши, углубилась в книгу с чертежами. Две головы склонились над кроссвордом. У репродуктора трое ремесленников слушают трансляцию футбольного состязания, они бросают недобрые взгляды на поющих.

Больше всех недоволен пением солидный человек, видимо, командировочный, с толстым портфелем, похожий на чемодан. Он перелистывает папку с отчетами и морщится от пения, как от зубной боли, а когда раздается припев, даже поворачивается на месте.

Мощный пароходный гудок прерывает песню. Кто-то выглянул в окно и крикнул:

— Дальше поехали!

Входят в помещение две девушки с чемоданами. Впереди идет красивая рослая Маша Комарова, за ней, держась за подругу,— худенькая невысокая Катя Головань. Маша осматривается по сторонам, ища свободное место. Она подходит к полке и говорит повелительным тоном:

— Потеснитесь, ребята!

Ребята переглянулись и потеснились — место нашлось! Маша садится и ставит около себя чемодан. Гармонист, сидящий напротив, подвигается и говорит Кате:

— Прошу!

Катя несмело усаживается на кончик полки.

— Далеко едете? — спрашивает Катю гармонист.

— Отсюда не видать, — отвечает Маша за Катю и меняется с ней местами. Теперь она рядом с гармонистом.

— На работу? — гармонист пытается поддержать разговор.

— За песнями! — отрезает Маша.

— Ну?! А у нас своих девать некуда! Вы поете?!

— Сыграешь — споем! — уже более миролюбиво говорит Маша.

Песня продолжается. Маша поет с увлечением. Командировочный сердито косится на поющих и потом, незаметно для себя, начинает напевать припев. Девушка, махнув рукой, закрыла книгу с чертежами и тоже присоединилась к поющим.

Гармонист на отыгрыше говорит, наклонившись, Маше:

— А что же ваша подруга не поет? Голоса нет?

— Смелости нет.

— Не в вас пошла!

— У меня на двоих хватит!

— Чего — голоса или смелости?

— И того и другого!

Катя поняла, что разговор идет о ней, смутилась и юркнула куда-то в сторону.

Песня продолжается, она звучит все мощнее и мощнее: к импровизированному хору присоединяются и шахматисты, и ремесленники, и даже отец семейства, покончивший с чаем и с бубликами. Ее слушают и на нижней и на верхней палубе, и бакенщик, выехавший зажигать бакены, и плотогоны встречных караванов, и рыбаки, выезжающие на ловлю. Летит песня над вечерней рекой.

— Батюшки! — спохватилась Маша.— А где же моя Катя?! — И бежит искать подругу.

Катя стоит в группе пассажиров на нижней палубе. Все смотрят на идущую навстречу баржу-самоходку.

Пожилой колхозник обращается к Кате:

— Прочитай, дочка, что там написано. У тебя глаза помоложе.

Катя всматривается и говорит виновато:

— Не разберу.

Парень с биноклем через плечо, стоящий рядом, обрадовался, что может услужить девушке. Он быстро достает бинокль из футляра и протягивает Кате.

— Пожалуйста!

Катя берет бинокль, смотрит. Появляется на палубе Маша.

Катя видит в бинокль надпись на барже: «Не приставать, не чалиться!»

— Так что там написано? — спрашивает колхозник.

— Не приставать, не чалиться! — отвечает Катя.

Маша берет бинокль у Кати и возвращает его парню. Она говорит сердито, показывая на баржу:

— Читай, читай, это тебя касается! Берет Катю за руку и говорит ей на ходу: — Тебе же дома сказали, чтобы ты от меня ни на шаг не отходила. Ты же без меня пропадешь!

Они возвращаются в помещение третьего класса.

Гармонист обращается к Маше:

— Вас ждем, запевала!

И он весело заиграл новую песню.

Раннее утро. Катя стоит на пустынной палубе и жадными глазами рассматривает берега.

Появляется парень с биноклем, подходит к Кате.

— Не спится? — спрашивает он.

Катя молчит.

— Вчера кто в домино играет, кто книгу читает, а вы все на воду смотрите. По дому скучаете?

— Я не на воду смотрю, — отвечает Катя, — на берега. По мне, жалко в дороге в домино играть или книжку читать. И спать жалко — вдруг что-нибудь интересное пропустишь.

— Так бы и ехала до самой осени, — говорит она после молчания.

— Вы на работу едете?

Катя кивает головой.

— Вы кем будете работать?

— Водителем. Думаете, не справлюсь? Я, признаться, сама побаиваюсь. Меня подружка подбила учиться на водителя. А у вас какая специальность?

— Экскаваторщик. Я киномехаником работал. Захотелось на большую машину.

Некоторое время они стоят молча, в тишине слышен только мерный шум пароходной машины.

— Хорошо бы нам на одну стройку работать попасть, — говорит парень с биноклем.

На палубе появляется Маша. Под ее грозным взглядом парень поспешно отходит в сторону.

— Я проснулась, а тебя нет, — говорит Маша.— Смотри, Катя, тут ребята бойкие. С биноклями, — нарочито громко добавляет она и уводит Катю.

— Маша! Он как раз не бойкий,— оправдывается Катя.— Вот гармонист, тот верно — бойкий. А этот тихий...

— «Тихий»! Знаю я их! — усмехается Маша.— Ты по мне не равняйся — меня не обидишь, я сама кого хочешь обижу.

Она помолчала и улыбнулась.

— А гармонист хорош! Душа у него легкая, веселая!

— А говорила, лучше Коли-механика на всем свете нет, — улыбнулась Катя.

— Когда это было?! Зимой! Это было увлечение! Хорошо бы с этим гармонистом на одну работу попасть!

Бакенщик подъезжает к бакену и гасит сигнальную лампочку. Всплеснула большая рыба.

Тишина.

Сходит с парохода большая группа пассажиров, промелькнули среди них Катя и Маша. Катя крепко держится за Машу — в такой толпе нетрудно и потеряться.

Сходит с парохода и парень с биноклем. Он издалека следит за Катей, но не решается подойти к ней поближе.

Неподалеку от причала стоит грузовик. В кузове — Маша, Катя, девушки и парни.

Около борта машины — гармонист, он разговаривает с Машей.

— Куда же направили? — спрашивает гармонист.

— На строительство шоссейной дороги.

— Далеко отсюда?

— Километров за сто.

— Не близкий конец, — он покачал головой. — А меня сюда, на жилищное строительство. Я ведь каменщик. Значит, не судьба нам в одном месте работать! Жалко. Я тебе письмо напишу! Ответишь?

— Обязательно отвечу!

Они еще хотели что-то сказать друг другу, но в этот момент машина тронулась. Гармонист махнул Маше на прощанье и зашагал в сторону.

С другой стороны бежит к идущей машине парень с биноклем; он заметил Катю, кричит, машет ей рукой, но она его не видит. Машина скрывается вдали, парень с биноклем смотрит ей вслед.

Разошлись в разные стороны дорожные спутники...

Грузовик выезжает из города и сразу попадает на размытую вешними водами грунтовую дорогу. Водитель искусно маневрирует в непролазной грязи. В кузове парни и девушки держатся друг за друга.

Машина догоняет двуколку. В двуколке человек средних лет — он правит лошадью — и девушка в забрызганном грязью брезентовом плаще с капюшоном; плащ распахнут, и в петлице ее костюма можно заметить университетский значок. Это Ирина Ковалева, журналистка; она рукой останавливает машину.

— Миша, подвезите! — обращается она к водителю. — Спешу!

Машина останавливается, Ирина перебирается из двуколки в кузов грузовика, и машина трогается. Ирина машет отставшей телеге:

— Прощайте, Иван Петрович! Спасибо!

Ирина устраивается между Катей и Машей.

— Новенькие?!

Маша кивает головой.

— Ну как вам нравятся наши места? Как впечатление?

В этот момент машину едва не занесло в канаву.

— Среднее впечатление, — сухо ответила Маша.

— Среднее?! Так и запишем! — Ирина достала блокнот.— Я из редакции дорожной газеты...

— Впечатление-то неплохое, настроение среднее, — раздался чей-то насмешливый голос. — Без гармониста какое может быть настроение!

— Я смотрю, невеселые, — сказала Ирина.

— А нам веселиться не обязательно,— быстро отвечает Маша.— Не на клубную работу едем! А поскольку вы из редакции и в курсе, объясните нам, какие здесь условия и какие заработки?

— Вы бы раньше про работу спросили,— улыбнулась Ирина.— Или вы работой не интересуетесь?

— Я от работы не бегаю,— говорит Маша.— Работу я люблю, но гулять я еще больше люблю. И мне хочется на наряды заработать...

Она не успевает договорить, как машина оседает в топком месте и останавливается. Колеса буксуют в непролазной грязи. Мотор глохнет. Водитель с сумрачным видом выходит из кабины и сразу оказывается по колено в грязи.

Позади застрявшей машины скопилось уже несколько машин. И впереди стоит несколько встречных машин — не разъехаться!

Водитель тщетно старается вывести машину из топкого места. Ему помогают пассажиры-парни: засучив брюки по колено, подталкивают грузовик.

Подхлестывая лошаденку, пробирается обочиной вдоль застрявшей колонны машин Иван Петрович на двуколке.

— Дай дорогу! — говорит он водителю Мише.

Миша осторожно выводит машину на край дороги, но она сразу же грузно садится, колеса буксуют...

— Мотор слабоват, — оправдывается Миша. — Девяносто лошадиных сил!

— Иван Петрович! — кричит из кузова Ирина. — Подвезите, спешу!

— Рановато, выходит, прощалась, — говорит Иван Петрович. — Садись!

Ирина пересаживается из грузовика в двуколку.

Иван Петрович стегнул лошадь и бросил в сторону Миши.

— Между прочим, всего одна лошадиная сила!

Улица рабочего поселка. Около репродуктора стоят в окружении мальчишек Вася Плотников и Яша Жильцов. Они слушают радиопередачу.

— Экскаваторщик Василий Плотников,—слышится голос по радио,— выполнил дневное задание на двести десять процентов. Берите пример с Василия Плотникова!

Яша смотрит на товарища с восхищением.

— Вася! С тебя будут брать пример!

Вася отмахивается, но лицо его расплывается в улыбке. Он счастлив и не может скрыть своего счастья; есть в его улыбке что-то мальчишеское, даже детское.

Сопровождаемые мальчишками, они отходят от репродуктора. Навстречу им идут двое рабочих.

— Молодец, Вася! Подходяще сработал! — Немолодой рабочий крепко жмет ему руку.

— Поздравляю, — говорит молодой рабочий. — От души! Я как ни стараюсь тебя догнать, все не получается...

— Сколько ни старайся, Лучинин, — снисходительно замечает Яша,— все равно будешь нам в затылок смотреть.

Вася и Яша идут дальше.

— Вася! Поздравляем! — слышатся голоса из раскрытого окна.

Вася застенчиво улыбается. Они входят в фотографию. Мальчишки остаются дежурить около дверей.

Фотография. Яша говорит фотографу, показывая на Васю:

— Нужно срочно сняться. Для Доски почета.

Фотограф понимающе кивает головой и усаживает Васю.

— Сделайте веселое... — привычным тоном говорит фотограф. — Нет, не то... у вас и так веселое... Сделайте серьезное лицо.

Лицо Васи стало напряженным, но фотограф не успел снять, и оно опять расплылось в улыбке.

— Серьезнее, серьезнее, — просит фотограф.

Но Вася тщетно старается спрятать улыбку. Фотограф стоит в выжидательной позе.

— Серьезным его надо на работе снимать, — поясняет Яша.

— Поймите же, это — ответственный снимок, — уже слегка раздражается фотограф.— Не личный, а общественный.

Вася снова делает напряженное лицо.

— Отлично, снимаю, — слышится довольный голос фотографа.

Но в этот момент Вася широко улыбается, и одновременно щелкает затвор. Фотограф недовольно покачал головой.

— Не получится сегодня серьезный снимок, — виновато говорит Вася. — Вы уж простите!

У входа в парк большая Доска почета с портретами передовых строителей. На видном месте — портрет широко улыбающегося Васи. Под портретом — подпись: «Лучший экскаваторщик 1-го района Василий Плотников»

У Доски почета — группа молодых рабочих, среди них — Вася, Яша, Лучинин, рабочие, только что приехавшие на стройку.

Яша демонстрирует Васю с таким видом, словно это его родной сын, а портрет выполнен им самим.

— Ну как, похож? — спрашивает он с гордостью.

— Похож! Вроде похож! — раздаются голоса.

Подходит к группе Судьбинин, человек лет тридцати.

— Не похож! — решительно говорит Лучинин.

— Похож! — возражает Яша.

— Да ты на себя не похож! — говорит Лучинин Васе, показывая на его шевелюру. — Эк как тебя разукрасили!

— Это для красоты! — защищает Яша товарища.— Понимать надо: Доска почета!

— Что, плохо? — озабоченно спрашивает Вася Судьбинина.

— Может, и не плохо, но себя я бы так завивать не позволил,— улыбаясь, отвечает Судьбинин.

— Тебя на Доску почета определят — еще не так завьешься,— говорит Яша.— Ты что, тоже из новеньких?

— Из новеньких, — отвечает Судьбинин.

— То-то я тебя не знаю, — говорит Яша. — Раз новенький — молчи и присматривайся. И бери пример с передовиков. — Он показывает на Васю.

— Даже в прическе? — насмешливо спрашивает Судьбинин.

Подходит к ним торопливой походкой заместитель начальника района Бобылев, плотный человек лет сорока пяти.

— Товарищ Судьбинин, а я вас ищу! — Бобылев обращается к рабочим. — Здравствуйте, товарищи! Знакомьтесь — наш новый начальник района, Судьбинин.

— Кто начальник? — переспрашивает Яша, не веря своим ушам, и поворачивается к Судьбинину. — А чего же ты... виноват, вы сказали, что новенький?

— А я новенький, — объясняет Судьбинин. — Никогда еще не был начальником.

— Не будем вам мешать. — Яша дает ребятам знак, что самое время ретироваться.

— А в чем же вы мне мешаете? — удивился Судьбинин.

— Ну, вообще... руководить, — говорит Яша.

— А я сейчас не руковожу, а отдыхаю.

— Пошли, ребята, на танцплощадку, — предлагает Яша.

Рабочие идут к парку.

— Ты, Плотников, не сбавляй темпа, — бросает вдогонку Бобылев, — мы тебя поддержим, создадим условия!

Рабочие идут по дорожке парка.

— Яша! — говорит Вася. — Ребят мы встретили, как полагается. И девушек обижать нельзя!

Он останавливает продавщицу мороженого.

— Сколько стоит ваша продукция?

— На палочке или без палочки?

— Весь ящик.

— Это мне сразу не сосчитать!

Вася протягивает ей пятьдесят рублей.

— Угощайте девушек!

— Кого именно? — спрашивает растерявшаяся продавщица.

— Всех новеньких угощайте!

Продавщица нерешительно берет деньги, хочет что-то спросить, но в этот момент к Васе подходит фотограф.

Фотограф протягивает Васе пачку фотографий.

— Прошу!

— Зачем мне столько? — удивляется Вася.

— Пригодится,— многозначительно говорит фотограф. — Может, в газету потребуется. Или для витрины. Я так замечаю: как пошел человек в гору, так это без остановки!

Рабочие подходят к танцплощадке. По соседству с танцплощадкой строится клуб. Каменщики, не обращая внимания на танцующих, кладут кирпичи. Кажется, что они работают в ритме музыки.

У входа на танцплощадку девушки окружают продавщицу мороженого. Маша берет мороженое и протягивает деньги.

— Приказано даром угощать, — говорит продавщица.

— Это кто же приказал? — строго спрашивает Маша.

— Василий Плотников.

Около девушек появляются Вася и Яша с новыми друзьями.

— От незнакомых угощения не принимаем. — Маша возвращает мороженое продавщице. Остальные девушки следуют ее примеру, некоторые, правда, не очень охотно.

— Девушки, не обижайтесь! — заволновался Вася. — Я от чистого сердца. Я нынче вроде именинника. Угощайтесь, пожалуйста! А вообще давайте познакомимся: Плотников.

— Знаем, — говорит Маша. — И по радио слышали и на Доске почета видели.

Маша уже миролюбиво протягивает Васе руку и берет из ящика мороженое. Другие девушки знакомятся по очереди: Лена, Зина, Липа,— и тоже берут мороженое.

— Вы танцуете? — повеселев, спрашивает Вася.

— Что я, хромая, что ли,— с вызовом отвечает Маша. — Конечно, танцую!

Они кружатся в вальсе.

— Вы, я вижу, и работать и танцевать мастер!

— Стараемся, — отвечает Вася.

Катя стоит в сторонке — ее никто не пригласил — смотрит на танцующих, и прежде всего, конечно, на Васю и Машу.

Входят на танцплощадку и останавливаются, глядя на танцующих, Судьбинин и Бобылев.

— Куда новеньких девушек пошлем? — спрашивает Судьбинин.

— Думаю, что лучше всего на подсобные работы. На подъездные пути, — несколько нерешительно отвечает Бобылев. Он смотрит на начальника и добавляет: — Хотя, с другой стороны...

— А может, к экскаваторам?

— Рискованно! Хотя, с другой стороны...

Подходит к ним Ирина Ковалева.

— А вы почему не танцуете? — обращается она к Судьбинину.

— Ирина Николаевна! — разводит руками Бобылев.

— А что такое, товарищ Бобылев? Начальники должны подавать личный пример во всем!

— Хотя, с другой стороны, — соглашается Бобылев.

— Ну идемте тогда, — улыбаясь, говорит Судьбинин. — Будем подавать личный пример!

— Я бы рада, — отвечает Ирина. — Да надо писать очерк о Василии Плотникове.

— С одной стороны — отдых, — глубокомысленно замечает Бобылев, — а с другой стороны — работа!

Ирина ищет Васю в толпе танцующих. Вася танцует с Зиной.

Яша смотрит на танцующих, ест мороженое. Ирина подходит к нему.

— Как бы мне Плотникова поймать?

— Сегодня он нарасхват, — с гордостью отвечает Яша.

Вася танцует с Липой. Катя попрежнему стоит в сторонке, смотрит на танцующих. Подходит к ней Маша, но не успела остановиться, как ее приглашает танцевать Судьбинин.

— Ну как, понравилось у нас? — спрашивает Судьбинин Машу во время танца.

— Пока впечатление... — Маша смотрит подозрительно. — А вы кем работаете?

— Начальник района.

— Рассказывай! — смеется Маша. — Начальство разве танцует, оно только посматривает. Вот сразу видно — начальник, — показывает она глазами на Бобылева.

Бобылев снисходительно глядит на танцующих. Вася танцует с Липой. Закончив круг, он отпускает свою даму и направляется к следующей. Катя внимательно следит за ним, ей кажется, что он направился к ней. Она уже потянулась к нему, но в этот момент Вася по дороге перехватил Лену и продолжает с ней танец.

Катя огорчилась, но в это время музыка заканчивается.

Танцующие расходятся.

Вася подходит к Кате.

— Какой танец у вас самый любимый? — спрашивает Вася.

— Я плохо танцую, — смущается Катя.

— Но есть же у вас самый любимый танец?

— Вальс, — тихо говорит Катя. — Но его уже играли. И вообще я плохо танцую, — совсем засмущалась она.

Вася отходит, Катя стоит, понурив голову. Подходит к ней продавщица мороженого, протягивает ей мороженое.

— Осталось только для вас.

— Спасибо, не хочется.

Продавщица переворачивает пустой ящик. Послышался вальс, который уже играли. К Кате подбегает Вася.

— Повторяют по моей просьбе, — говорит он не без хвастовства.

Вася танцует с Катей. Она танцует с упоением, лицо ее раскраснелось.

— А кто вам сказал, что вы плохо танцуете?

— Я сама знаю.

— Это вы себе внушили!

— А по-вашему, хорошо? — с робкой надеждой спрашивает Катя.

— Танцуете вы, может, и неважно... Но почему? Робеете! Хотите, я вам карточку подарю?

Катя робко склонила голову. Вася дарит ей фотокарточку.

Они кружатся в вальсе.

Общежитие девушек.

Поздний вечер. Несколько девушек сидят за столом, некоторые уже улеглись спать.

— Я вам, девушки, так скажу, — говорит Маша. — Мне многие нравились. Но так, как этот Вася Плотников, еще никто не нравился!

Катя сидит на своей постели, она вздрагивает от этого неожиданного признания.

— И мне Плотников понравился, — признается Зина. — Он, оказывается, и футболист. А я смерть как футбол люблю!

— Ты футбол люби, — говорит Маша, — а о Плотникове забудь.

— А чего мне его забывать, когда у него все внимание в мою сторону!

Катя настороженно слушает этот разговор.

Маша демонстративно достает из сумочки фотокарточку Васи. Она подходит к тумбочке (у нее общая с Катей тумбочка), вынимает из рамки фотографию гармониста и вставляет карточку Васи. Катя с горечью смотрит на фотографию.

— И мне он карточку подарил. — Зина с вызовом кладет фотографию на стол.

Тут даже бойкая Маша опешила и ничего не могла ответить сопернице. Чуть не плача подходит к столу Липа и тоже кладет карточку на стол.

— А мне он насчет рыбы рассказывал. Дескать, поймал рыбу такой величины...А я, дура, уши развесила...

— Хвастун проклятый, — негодует Лена и тоже кладет карточку на стол.

Подходят еще две девушки и молча кладут карточки. Сейчас весь стол устлан фотографиями улыбающегося Васи.

— Я сразу поняла — трепач, — говорит Лена. — Парень на все руки от скуки!

— Тип! — добавляет Липа.

— Этот тип известный, — говорит Зина. — Он называется Хлестаков!

— И еще улыбается! — с сердцем произносит Маша. — Смотреть на него не могу!

Маша подходит к тумбочке, вынимает из рамки фотографию Васи и разрывает ее на мелкие клочки.

Остальные девушки, как по команде, рвут фотокарточки.

Катя лежит на постели, еле сдерживая слезы.

Маша наклоняется к ней.

— Ты что не раздеваешься? Почему молчишь? Спишь?

Катя лежит, уткнувшись головой в подушку.

— Сплю, сплю...

— Подумать только, — уже весело говорит Маша, — из-за этого трепача мы могли поссориться. Спокойной ночи, девушки! Завтра на работу!

На старых обшарпанных самосвалах едут девушки, везут строительный мусор. Они едут по скверной разъезженной грунтовой дороге и косят глазами налево — на строющуюся дорогу.

Сейчас идет первая стадия работ — подготовка земляного полотна. У трассы будущей дороги работает много машин: экскаваторы, бульдозеры, скреперы, мощные самосвалы.

Девушки, сбавляя ход, проезжают по жидкому мостику через речку. А рядом строится высокий и мощный новый мост.

Девушки подъезжают к огромной луже, высыпают мусор в лужу.

Едет порожняком колонна самосвалов. Около строительства моста последнюю машину — Катину — останавливает Ирина.

— Здравствуйте! — Она узнала Катю. — Подвезите меня к экскаватору Плотникова! Вам по дороге?

— По дороге, — отвечает Катя. — Садитесь!

Машина тронулась.

— Как живется-работается? — спрашивает Ирина.

— Работается, — уклончиво отвечает Катя.

Они подъезжают к развилке дорог.

— Вон экскаватор Плотникова, — показывает Катя. — А мне в другую сторону.

От экскаватора Плотникова, работающего неподалеку, идут один за другим мощные самосвалы.

Ирина уловила горечь в словах Кати, но не поняла, в чем дело.

— А хочется поработать у экскаватора? — спрашивает она.

— Хочется!

— А не боитесь?

— Конечно, боюсь! Но хочется!

Катя поехала догонять подруг, а Ирина зашагала к экскаватору Плотникова.

Катя и Маша подходят к универмагу. У входа их разъединяет мотоцикл. Его ведут Вася и Яша.

Катя остановилась у входа — любуется Васей и его покупкой.

Вася усаживается на мотоцикл; Яша, обняв его, устраивается на багажнике.

Вася замечает Катю, приветливо ей улыбается.

— Хороша машина?

— Хороша!

— Хотите, прокачу?

Катя радостно кивает головой. Яша, недружелюбно глядя, уступает ей место.

— Не женское это дело на таких агрегатах ездить, — ворчит он.

Катя усаживается на багажнике.

— Держитесь крепче! — говорит Вася.

Катя обнимает Васю за плечи.

Мотоцикл отъезжает от универмага. Все с интересом следят за ним. Машина не сразу сходит с тротуара на мостовую, она идет зигзагами, шарахаясь из стороны в сторону.

Катя и Вася едут на мотоцикле.

— Машина-то исправная? — спрашивает Катя.

— Гарантия на три года, — отвечает Вася. — Просто я на таких машинах не ездил. Научусь! Тормоз-то где, здесь, что ли?

Они выезжают на дорогу, по которой идет колонна машин.

Вася нажимает на то, что ему показалось тормозом, и мотоцикл резко увеличивает скорость. Машина, идущая сзади, старается обойти этот

странный мотоцикл то справа, то слева, но ей никак это не удается, и тоже приходится делать вслед за Васей зигзаги.

Идет встречная колонна машин. Вася, оказавшийся на левой стороне дороги, еле успевает свернуть направо: он едва не столкнулся с грузовиком.

Но вот опасность миновала, и Вася, полуобернувшись, спрашивает Катю:

— Завтра в парке бал. Потанцуем?

— Если останемся живы-здоровы, — отвечает Катя.

— Приглашаю вас на вальс, — говорит Вася и опять увеличивает скорость.

Готовый отрезок дороги заканчивается, впереди перекрытие и знак «объезд». Мотоцикл круто сворачивает с дороги и мчится по ровному невозделанному полю.

Здесь Вася чувствует себя увереннее: нет никаких машин.

— Машина робких не терпит, — уверенно говорит он. — Машина крепкие руки любит, тогда она послушная!

Он еще увеличивает скорость, полуоборачивается к Кате, хочет ей что-то сказать... Вася не замечает бугорка. Резкий толчок — и через мгновение Вася, Катя и мотоцикл летят в разные стороны.

Вася сразу вскакивает и, прихрамывая, подбегает к Кате, лежащей на земле. Он помогает Кате подняться.

— Здорово я вас прокатил?! Испугались?

— Не успела.

Она потирает ушибленную руку. Он, стараясь сделать это незаметно, потирает ногу.

— Ну что ж, поехали обратно?

— Поедем! — слегка вздрогнув, отвечает Катя.

Вася подходит к мотоциклу, поднимает его, пробует завести, ничего не получается...

Отдел готового платья универмага. Кабины для примерки, большое зеркало. Из-за занавески появляется Маша в новом платье. Она осматривает себя в зеркале со всех сторон. Видно, что платье ей очень нравится.

— На первую получку, — объясняет она продавщице, — надо купить такое, чтобы надолго запомнилось!

— Берите это платье, — уговаривает ее продавщица. — Это крепдешин особо улучшенного качества.

Маша крутится перед зеркалом, но все еще сомневается. Подходит директор универмага. Склонив голову, он любуется Машей.

— Берите, берите! Оригинальная расцветка! Последняя модель! Оно так идет вам!

Маше это приятно слышать, но она отмахивается с напускной сердитостью.

— Скажете вы!

— Берите и не думайте, — говорит директор. — Вы его никому не показывайте, а сразу появляйтесь на танцплощадке. Подруги умрут от зависти. Вы будете царицей бала! Мы с вами будем открывать бал!

Вечер. Катя и Вася, усталые, бредут по дороге. Вася ведет мотоцикл.

— Выходит, для машины одной смелости мало, — улыбаясь, говорит Катя.

— Верно, — соглашается Вася.

Они подходят к общежитию девушек, останавливаются.

— Больше не поедете со мной кататься? — спрашивает Вася.
— Поеду.
— А не боитесь?
— Конечно, боюсь. Но поеду.
— Куда же мы поедем? — спрашивает Вася.
— Куда хотите!
— Я-то хочу на край света, — улыбается он.
— И я!
— А еще дальше? Я тут читал недавно — собираются организовать полет на луну. Здорово?! Вот бы полететь! А вы бы полетели на луну?
— Можно и на луну, — охотно соглашается Катя.

Неизвестно, сколько бы они еще проговорили: расставаться им явно не хочется. Но Катя заметила среди прохожих Яшу, он посмотрел на нее уничтожающим взглядом, и она, не попрощавшись, убежала.

— Не опаздывайте завтра в парк, — кричит ей вдогонку Вася. — Мы с вами будем открывать бал!

Вася в кабине экскаватора. Он работает ритмично и быстро, есть в его работе даже изящество. Ковш стремительно проносится над бровкой откоса, едва не задевая землю, и вот он идет уже обратно, наполненный грунтом, снижаясь на ходу. Вася быстро опрокидывает ковш и ведет его не обратно, а вперед, ко второму откосу, набирает высоту во время движения ковша. При такой системе работы самосвал должен останавливаться точно у экскаватора, под стрелой, иначе нарушится ритм.

Вася быстро загружает самосвалы, машины отходят одна за другой. За его спиной стоит Яша с часами в руках.

— Хорошие секунды! Вторая норма пошла!
— А еще не вечер! — улыбается Вася.

Но сразу же его лицо хмурится — он видит, что к стреле подходит последний самосвал.

— Опять закуривай! — со злостью говорит он.
— На тебя разве наготовишься самосвалов! — утешает его Яша. — Такие темпы!
— Беги в управление, — командует Вася, загрузив последнюю машину, — попроси подкинуть еще самосвалов! Беги прямо к Бобылеву — он обещал помогать.

Яша вскакивает на подножку последнего самосвала и уезжает.

Дверь с табличкой: «Заместитель начальника по общим вопросам М. М. Бобылев».

Кабинет. Бобылев приготовился позавтракать, на лице его появилась улыбка чревоугодника, но в этот момент в кабинет ввалилась ватага девушек-водителей. Бобылев поспешно закрыл завтрак салфеткой, поморщился, но сразу же приветливо улыбнулся девушкам.

— Здравствуйте, девушки! Что скажете?
— Надоело нам на подсобных работах быть, товарищ начальник,— говорит Маша.
— Я не начальник, — Бобылев поднимает руки кверху, — я заместитель.
— Товарищ заместитель! Пошлите нас к экскаватору!
— Я, может быть, тоже хочу к экскаватору, — отшучивается Бобылев, — однако сижу здесь, не покидаю своего поста.

Он чуть заметно потянул носом, вкушая ароматы вкусного завтрака, и решил, что пора уже выпроводить девушек.

— В душе я с вами, — говорит он, — но так, сразу решить этот вопрос нельзя. Мы тут посовещаемся, посоветуемся с народом. Вы идите!

Девушки собрались уже было уходить, но в этот момент в кабинет вошла Ирина Ковалева.

— Как работается, девушки?

— Через пень-колоду, — отвечает Маша.

— Боевые девушки! — восхищается Бобылев. — Рвутся к экскаватору! Как вам это нравится?

— Очень нравится, — говорит Ирина. — Они, верно, боевые. — Она отыскала Катю, которая прячется за спины подруг. — А вот эта Катя самая боевая, она давно рвется к экскаватору!

— Я сколько лет на стройках, — недовольно замечает Бобылев,— а еще не видел, чтобы девушки работали у экскаватора.

— Поставьте нас и посмотрите, — с вызовом говорит Маша.

— Мы покажем ребятам, почем сотня гребешков, — поддерживает ее Зина.

— Идите, девушки, — успокаивает их Бобылев. — Указания последуют! Лады!

Девушки, не очень довольные, уходят.

— Люблю молодежь! — Бобылев улыбается, но в глазах его, посматривающих на остывающий завтрак, недовольство.

Вбегает в кабинет Яша.

— Товарищ Бобылев, — он еле переводит дыхание, — у Плотникова машина стоит! Самосвалов нет!

— Ну чего ты расстраиваешься, — успокаивает его Бобылев. — С одной стороны, конечно, неприятно — машина на простое. Но, с другой стороны, это положительный фактор. Почему машина стоит? Потому, что Плотников быстро работает! Вопрос надо рассматривать диалектически!

— Можно и диалектически, — соглашается Яша, — только самосвалов подбросьте. Ведь обещались помогать Плотникову.

— Я бы рад помочь, — улыбается Бобылев, — душой я с вами. Но машин нет, людей нет!

— Вот этих девушек и послать бы к Плотникову! — говорит Ирина.

— Шут с ними, можно и девушек, — соглашается Яша.

— Рискованно, — задумался Бобылев. — А вы возьмете на себя ответственность? — обращается он к Ирине.

Вася сидит в кабине бездействующего экскаватора, откинувшись на спинку сиденья. Он бросает папиросу и сейчас же закуривает следующую.

Кабинет Бобылева.

— Подождем начальника, он по участкам поехал, — убеждает Яшу Бобылев. — Идите, указания последуют. Лады!

— Нет, не лады, — упрямо говорит Яша. — Я не уйду отсюда, пока не получу самосвалы.

И он садится на стул.

Бобылев безнадежным взглядом посмотрел на завтрак. Он понял, что ему не так просто отделаться от Яши, и взялся за телефонную трубку.

— Третий участок. Судьбинина! — Он кладет трубку. — Только что уехал.

Тягостное молчание. Бобылев снова берется за трубку.

— Асфальтовый завод?.. Судьбинин не приезжал?.. Как приедет, доложите немедленно!.. Путепровод?.. Как будет проезжать Судьбинин, задержите его, пусть позвонит Бобылеву. Не прозевайте!

— Неужели вы сами не можете решить этот вопрос? — говорит Яша.
— Я не начальник! — обороняется Бобылев.
— Но вы же заместитель начальника, — вмешивается Ирина.
— Но я заместитель по общим вопросам, — улыбается Бобылев, — а это вопрос частный! Я делаю все, что могу! Меня никто не может упрекнуть в неоперативности.

Он показывает на телефон, и в это время раздается спасительный звонок.

Будка прораба. Судьбинин говорит по телефону:
— А я думал, какая-нибудь авария! Товарищ Бобылев, неужели вы сами не можете решить этот вопрос?.. Никаких указаний от меня не будет. Я работаю с вами три недели, и за это время вы не решили ни одного вопроса. Решайте сами! — Судьбинин кладет трубку.
— Такого пустякового дела не может решить, — обращается Судьбинин к прорабу. — Ну сейчас я его припер к стене — пусть решает!
— Не вывернется? — с улыбкой спрашивает прораб.

Кабинет Бобылева.
— Ну что? — нетерпеливо спрашивает Яша. Ирина с нетерпением смотрит на Бобылева.
— Предлагает этот вопрос мне решить самому, — говорит Бобылев. Он чуть задумался и продолжает: — Я решил... обратиться в вышестоящую инстанцию.
— Мы деремся за секунды! — Возмущенный Яша поворачивается к Ирине. — А бюрократы транжирят часы.
— Работаешь, не щадя себя, — с усмешкой говорит Бобылев, — и вот — благодарность! — Он берет трубку. — Главного механика строительства.

Вася загружает кузов последнего самосвала и опять останавливает экскаватор. Он со злостью смотрит на пустынную дорогу и закуривает.

Кабинет Бобылева. Бобылев разговаривает по телефону:
— Пришлите нам бумажку! Ну хорошо, бумажку не надо, пришлите хотя бы телефонограмму!

Он кладет трубку и говорит с возмущением:
— Не дает ни бумажки, ни телефонограммы! Перестраховщики!
— Кто перестраховщики? — насмешливо спрашивает Ирина.
— Не хочу называть фамилии, — отвечает Бобылев, — но есть еще у нас перестраховщики! Есть!

Ирина, махнув рукой, выходит из кабинета.

Бобылев проводил ее взглядом и решил, что сейчас он договорится с Яшей.
— Ну, чего ты расшумелся? — ласково говорит он. — Пойми, душой я с вами! Вечерком соберем народ, посовещаемся, посоветуемся, наметим мероприятия...

Но Яша не склонен мириться.
— Я на вас жаловаться буду!
— А на что вы будете жаловаться? — рассердился Бобылев.— Я вам не отказываю! — Он снова берется за телефон. — Главного инженера строительства!

Неловким движением Бобылев задевает салфетку — и все содержимое обильного завтрака разливается по письменному столу, кефир заливает деловые бумаги.

— Вы мне мешаете оперативно работать! — кричит Бобылев. — Я на вас жаловаться буду!

Радиоузел. Ирина говорит в микрофон:

— Говорит редакция «Голос дорожника». Передаем радиосигнал: экскаватор Плотникова на простое...

Судьбинин с прорабом на одном из участков строительства дороги. Он смотрит в теодолит, но заговорившее радио заставляет его оторваться.

— Из-за бюрократических методов руководства, — слышится голос Ирины, — экскаватор не обеспечивается самосвалами.

— Опять Бобылеву досталось! — усмехается прораб.

— Почему Бобылеву? — спрашивает Судьбинин. — В первую очередь — мне! Он волокиту разводит, а я сквозь пальцы смотрю.

Подъезжает Катя на самосвале, сбрасывает мусор в лужу.

Судьбинин подзывает ее.

— Передайте бригадиру: все самосвалы направить к экскаватору Плотникова.

— Передам, — быстро отвечает Катя.

— Не забудьте фамилию — Плотников!

— Не забуду! — улыбается Катя и быстро отъезжает.

Самосвалы подъезжают к машине Плотникова.

— Быстрей, быстрей, девушки! — кричит Вася.

Экскаватор возобновляет работу.

Катя посмотрелась в зеркальце. У нее еще есть время, она может полюбоваться работой Васи — у него не чувствуется напряжения, он работает легко и плавно.

Катю сигналом предупреждает стоящая позади машина. Сразу же за этим сигналом послышалась сирена экскаватора — ковш с землей уже ждет ее в воздухе. Она повела машину, но, видимо, от смущения остановила ее раньше времени, не доехав до ковша.

— Дальше, дальше! — кричит Вася.

Катя двинулась вперед, но теперь проехала слишком далеко — ковш висит позади кузова, пришлось дать задний ход. Лишь теперь Васе удалось высыпать ковш.

— Наконец-то! — говорит Яша, сплевывая с досады.

Бобылев с аппетитом завтракает.

Катя проверяет машину перед тем, как подойти к экскаватору, она заметно волнуется. Но снова не рассчитала, затормозила раньше времени. Вася опять задержал ковш в воздухе; он смотрит на нее строго.

Катя второпях заглушила мотор. Она выбегает из кабины, заводит машину ручкой. Вася отвел ковш обратно и высыпал землю в кузов. На помощь Кате подбежала Маша, но от торопливости и у той ничего не выходит. Сбегаются водители, открывают капот. Катя начинает возиться в моторе.

Вася тем временем набрал новый ковш земли. Ковш неподвижно висит в воздухе. Он посмотрел на стоящую машину, повернув ковш обратно, высыпал землю в забой и демонстративно закурил.

— Совкая, да неловкая! — кричит Яша Кате. — Отъезжай отсюда и не возвращайся!

Катя умоляющими глазами посмотрела на Васю, но тот демонстративно отвернулся в сторону. Она мечется от мотора к кабине, от кабины

к заводной ручке. Наконец мотор удалось завести, и Катя отъезжает от экскаватора.

Бобылев с аппетитом завтракает.

Снова подошла очередь Кати.

— Пронеси, господи! — говорит Яша.

Катя очень волнуется, напрягается из последних сил. На этот раз ей удается проскочить заколдованное место, но она проехала слишком далеко, и земля высыпалась на дорогу, позади ее машины.

Катя не видит этого и, решив, что на этот раз все прошло благополучно, едет радостная. Ее останавливают крики. Она оборачивается и видит пустой кузов.

Она делает задний ход, подъезжает к Яше, он расчищает дорогу лопатой.

— Куда едешь?! — в бешенстве кричит Яша. — Уезжай отсюда к чертовой матери, ежели работать не умеешь. Это тебе не на багажнике кататься.

Катя остановилась, не знает, как ей поступить, смотрит на Васю, но тот отвернулся в сторону.

Дорога расчищена.

— Подъезжай! — кричит Яша Маше.

— Назад, Катя! — кричит Маша, высунувшись из кабины.

Катя ведет машину назад и останавливается у экскаватора.

— Уезжай! — кричит Вася из кабины экскаватора. — Ежели работать не умеешь, к моей машине не подходи!

Катя, закусив губы от обиды, отъезжает.

Наполненный ковш висит в воздухе.

— Чего стоишь? — кричит Яша. — Подъезжай!

Маша стоит на подножке самосвала и говорит:

— С места не двинусь и других не пущу, пока Катю не вернете!

Сбегаются девушки-водители.

— Верните Катю — будем работать!

Стоящие позади самосвалы пронзительно сигналят.

— Ребята! — кричит Яша. — Подъезжайте к стреле! Объезжайте этих баб, ну их к дьяволу!

Самосвалы пытаются объехать машины девушек, но Маша ставит свою машину так, что подъехать к стреле невозможно.

— Будем стоять на месте, пока Катю не вернете, — не унимается Маша.

Объехав по крутой наклонной бровке самосвалы, подъезжает на «ГАЗ-69» Судьбинин.

— Это что за базар?!

— Не хотят работать! — говорит Яша.

— Это они с нами не хотят работать, — возмущается Маша.

Скандал готов разгореться с новой силой, но Судьбинин резко обрывает:

— Кто прав, кто виноват, потом разберемся! По машинам!!

Все разбегаются по своим местам, экскаватор возобновляет работу. Раскрывается ковш и с грохотом высыпает землю в кузов самосвала.

Рабочая столовая. Строители обедают. Шумно, оживленно...

У входа в столовую — большой щит с производственными показателями. Около щита стоят Вася и Яша. Человек с кистью старательно выводит против фамилии Плотникова: «186 процентов».

Рядом со щитом показателей большой плакат: «Сегодня в парке бал — «Открытие лета».

Останавливаются около плаката девушки-водители.

Яша говорит громко, чтобы они слышали:

— С такими водителями хорошо в карты играть! В свои козыри!

Маша подходит к щиту, смотрит, как человек с кистью выводит: «Иван Лучинин — 215 процентов».

— Вы побольше орите на нас, — говорит Маша резко, — еще хуже дело пойдет!

— Сидят там наверху и командуют, — вставляет Зина. — А мы не хуже вас!

— Что-то я ваших портретов на Доске почета не видел,— насмешливо говорит Яша.

— Увидишь! — обрывает его Маша. — Вот тебя бы такого сфотографировать — грязного, небритого, оборванного. И повесить на Доску почета, чтобы все любовались!

— Не будем с вами работать, — горячится Липа. — Пьянствуешь, ругаешься!

— Пью в свободное от работы время, — отбивается Яша. — А ругаюсь потому, что горю на работе.

Подходят к щиту с показателями Судьбинин и Бобылев. Судьбинин молча рассматривает показатели. Бобылев, боясь, что Яша пойдет в наступление на него, решил задобрить и поддержать его.

— Верно, Яша! На работе надо гореть!

— Есть такие люди, — Яша глядит то на девушек, и прежде всего на Катю, то на Бобылева, — к работе относятся с холодцом!

— С холодком! — поправляет Зина.

— Какая разница?! — пожимает плечами Яша.

— Не будем работать с грубиянами! — говорит Маша.

Бобылев решил перейти на сторону девушек.

— Верно! Гори на работе, но не груби! Гори, но не груби!

— У нас работа грубая, — заговорил наконец Вася, — мы землю роем! Есть же работа и деликатная. Скажем, на легковой машине. Или официантками. И вам легко, и нам приятно! Машина вообще больше мужчин уважает...

Катя из-за спин девушек слышит эти слова; она понурила голову, ей кажется, что Вася смотрит сейчас на нее.

— Я их отговаривал к экскаватору идти, — говорит Бобылев Судьбинину, — я предупреждал!

— Вообще для меня человек начинается с работы, — продолжает Вася. — Ежели человек плохо работает, для меня это нуль без палочки!

Катя еще ниже склонила голову.

— Они не хотят с нами работать, — говорит Маша Судьбинину, — потому что ругаться нельзя!

— Далась вам эта ругань! — оправдывается Яша. — Это не со зла, а просто так, для связки слов!

— Пьяница! Матершинник! — резко обрывает его Маша. — Мы к вашей машине больше не пойдем!

— Напугала! — насмешливо восклицает Яша.

— А у экскаваторов будем работать, — продолжает Маша. — Будем! И у нас получится! И у Кати получится!

— У вашей Кати уж никак не получится, — ехидно замечает Яша,— вы что, не видите — у нее любовь!

— Ты поосторожнее! — Маша резко наступает на Яшу, и сейчас Катю, которая до того пряталась за ее спиной, становится видно всем.

— А чего скрывать, — слышится голос Яши, — все знают... А любовь — это хуже всякой болезни, тут уж не до работы!

Катя делает движение, чтобы уйти, натыкается на Бобылева. Бобылев смотрит на нее с насмешливой улыбкой, уступает ей дорогу. Катя при общем молчании уходит...

— Или работа, или любовь, — говорит Яша.

— Дурак ты! — вырывается у Маши.

— А меня в грубости обвиняют, — с видом жертвы произносит Яша.

— Не будем с ними работать! — обращается Маша к Судьбинину.— За километр их машину будем объезжать!

— Жаль! — говорит Судьбинин. — Плотников — отличный работник! И человек талантливый!

— Хвастун он талантливый, — вмешивается Зина. — Он нам такое наговорил! И в театре выступал, и футболист, и рыболов! А мы сдуру поверили.

— Он, девушки, вам не нахвастал, — возражает Судьбинин. — Он действительно парень — золотые руки. Мне много о нем рассказывали — и работать любит и отдыхать умеет. Только я его тоже ни в клубе, ни на стадионе не видел. Гуляет, говорят, Плотников...

— На премию можно и погулять, — хмуро замечает Вася.

— Премию надо уважать, — твердо говорит Судьбинин. — Это деньги почетные, их надо с умом тратить. Ты, Плотников, подумай, правильно ли ты живешь? В особенности с той поры, как на Доску почета забрался.

— А я вообще живу не задумываясь, — отрезает Вася. — По-моему, все ясно: они не хотят с нами работать, а мы — с ними. Вот мирно и разойдемся.

Судьбинин усмехнулся. Бобылев это понял по-своему и быстро проговорил:

— И все довольны!

— Вообще машина — это не бабье дело, — добавляет Яша. — Извиняюсь, не женское. Ну, может, швейная машина.

— Что он говорит?! — горячится Маша. — Мы не можем работать у экскаватора?! Можем!

Судьбинин кивнул головой. Бобылев это заметил:

— Тоже верно!

— Я не пойму, — обращается Судьбинин к Бобылеву, — вы с кем же согласны?

— Со всеми! — быстро отвечает Бобылев и добавляет: — С коллективом!

— Есть у нас такие люди, — говорит Судьбинин, — и их немало, они уважают женщин один день в году — восьмого марта. Поздравляют их с праздником, поговорят о равноправии. А в остальные триста шестьдесят четыре дня утверждают свое мужское превосходство, не пускают женщин к серьезной работе. Не думал я, Плотников, что и в тебе живет эта старая косность. Работник ты хороший, но всех по своей мерке меряешь. У кого твоей сноровки нет, тот для тебя уже не работник. Помогать надо девушкам. Надо нам всем понять: не будем работать дружно — не построить нам дорогу в срок, до осени. А провалим мы свой план — останемся здесь зимовать, половину урожая в поле оставим. И это нам народ не простит. Народ!

Общежитие девушек. В открытые окна доносится музыка духового оркестра. Катя сидит на кровати, Маша в новом платье — рядом с ней.

— Пойдем, Катя, в парк, пойдем!

Катя отрицательно качает головой.

— Ты иди, Маша! В таком платье грех дома сидеть.

Маша колеблется; она полюбовалась в зеркало на свое новое платье, но чувство долга берет в ней верх.

— Я без тебя не пойду. И как это угораздило тебя влюбиться?! Как я, дуреха, недосмотрела?

Они сидят молча. Маша поправляет фотографию в рамке — молодой человек в форме геолога сменил гармониста.

— Стоит из-за них свою нервную систему портить! Ты, Катя, не мучайся, это пройдет, — уговаривает подругу Маша.

— Но ведь это еще не прошло, — говорит Катя сквозь слезы. — Нет, Маша, я уеду, попрошусь в другой район.

— Куда ты одна поедешь? Ты же без меня пропадешь!

— Здесь я работать не могу! — твердо заявляет Катя. — Как я буду людям в глаза смотреть?! Так стыдно, все знают...

— А может, и верно — лучше тебе уехать, — подумав, соглашается Маша. — Он тебе улыбнется — и опять за ним пойдешь. А там скорее забудешь: с глаз долой — из сердца вон! Только ты просись на работу полегче.

— Буду работать там, куда пошлют.

Опять послышалась музыка.

— Пойдем в парк, Катя!

— Куда я пойду такая зареванная?

— И то верно! Он увидит, совсем нос задерет. — Маша сжала кулаки. — Ненавижу!

— А ты иди, Маша! Я тебя прошу, иди!

Маша уходит. Катя остается одна. Она достает чемодан и начинает собирать свои пожитки. Все сильнее звучит музыка — вступление к песне. Катя поет грустную песню о неразделенной любви...

Вася и Яша стоят у входа в парк. Вася сейчас совсем не похож на свой улыбающийся портрет на Доске почета. Его лицо еще больше хмурится в тот момент, когда на его глазах происходит тягостная операция: рядом с его портретом вешают портрет Лучинина.

Подходит к парку Иван Лучинин, мальчишки ведут его к Доске почета, слышатся крики: «Похож!», «Не похож!» Лучинин, смущенный, отбивается, его приветствуют прохожие.

— Сияет, словно новый гривенник, — сквозь зубы говорит Яша. — Пойдем, чего тут стоять?

— Куда торопиться? — Вася внимательно смотрит на идущих в парк.

— Ты кого высматриваешь?

— Так, вообще, — уклончиво отвечает Вася и в этот момент замечает Машу — она идет одна.

— А где же ваша подруга? — останавливает ее Вася.

— Какая? У меня много подруг.

— Ну, эта... Катя... Дома скучает? — говорит он, стараясь казаться безразличным.

— С молодым человеком в кино пошла, — резко отвечает Маша. — Ты за ней походишь! — И Маша быстро прошла в парк.

Лицо Васи окончательно помрачнело.

— Не горюй, Вася, — утешает Яша товарища. — И получше девушки за тобой бегали! Пальчиком поманишь — на цыпочках прибежит... Только еще неизвестно, стоит ли тебе с этой мелочью связываться.

— Яша! — Лицо Васи стало грозным. — На всех поплевываешь! Когда это безобразие кончится? С экскаватора спишу!

— Может, у меня есть какие-либо пережитки,— струхнул Яша,— ты меня должен перевоспитывать.

— Ежели ты сам не перевоспитаешься, с машины спишу! — отрезал Вася. — Ты мое слово знаешь! Все!

Маша в новом платье торжественно, чувствуя, что она обращает на себя внимание, подходит к танцплощадке. Она замечает еще одну девушку в таком же платье. Девушки смерили друг друга глазами, и настроение обеих явно испортилось.

Подходит к Маше директор универмага, лицо его расплывается в улыбке.

— Я же вам говорил, вы будете царицей бала!

— Но царицы-то две! — резко говорит Маша, показывая глазами на девушку в таком же платье, и, к своему ужасу, видит, что к той подошла девушка тоже в таком же платье.

— Еще одна?! Это как же называется? — наступает Маша на директора.

Директор отступает.

— Последняя модель! Оригинальная расцветка!

Он хочет еще что-то сказать в свое оправдание, но с тыла к нему подходят две новые девушки в одинаковых платьях.

— Над нами люди смеются!

— А говорил, будете царицей бала, — чуть не плачет девушка.

— И вам то же самое говорил? — возмущается Маша. — Смотрите, подходят еще царицы!

Директор окружен девушками в одинаковых платьях.

— Обман! — кричит Маша.

Подходят еще две девушки в одинаковых платьях.

— Что же нам теперь из-за платьев по разным городам разъезжаться?

— А что я могу сделать? — оправдывается директор. — Мне по разнарядке одинаковый товар идет. Вы, девушки, не расстраивайтесь, в следующем квартале сиреневый товар пойдет, я вам переменю.

Оркестр заиграл краковяк.

— Пойдемте танцевать, девушки, — приглашает директор в надежде, что музыка разрядит обстановку.

— Как же нам танцевать, — говорит девушка, — нас кавалеры перепутают.

— Ничего, потанцуем! — Маша подмигивает девушке. — А поскольку я одна из цариц, — она обращается к директору — приглашаю вас на танец!

— С удовольствием, — охотно соглашается директор. Он решил, что гроза миновала.

— Но поскольку нас, цариц, много, вы будете танцевать со всеми!

Директор посмотрел на Машу, и с лица его исчезла улыбка. Но отступать уже поздно — танец начался.

Маша и директор танцуют. Как только заканчивается фигура танца, перед директором вместо Маши появляется другая девушка в таком же платье, эту девушку сменяет следующая. У директора начинает рябить в глазах.

Маша дирижирует танцем.

— Девушки, не отставать! Быстрей!

Директора подхватывает новая девушка.

Маша подбегает к дирижеру оркестра, что-то шепчет ему на ухо; тот, не переставая дирижировать, смотрит на директора, окруженного

девушками в одинаковых платьях, улыбается и понимающе кивает головой. Ритм танца учащается.

— Девушки, подхватывай! Мы тебе отомстим! Ты у нас попляшешь! — Маша снова кружится с директором, тот еле держится на ногах. Ритм танца все учащается. Остальные пары перестали танцевать, смотрят на директора и на выстроившихся вокруг него и Маши девушек.

— Ты у нас попляшешь!

Директор вот-вот упадет, но Маша подхватывает его, сейчас она уже за кавалера. Директор продолжает танцевать; он ничего не видит, кроме одинаковых платьев.

Ритм танца становится бешеным...

Раннее серое утро, накрапывает дождь. На обочине дороги стоят Катя с чемоданом и Маша.

— Ну как я тебя отпущу одну? — говорит Маша. — Ты же без меня пропадешь!

Подходит служебный автобус. Маша поднимает руку, автобус останавливается.

Подруги обнимаются, заливаясь слезами.

— Держись, Катя! — говорит Маша. А уж если трудно придется, пиши, я к тебе приеду.

Водитель нетерпеливо сигналит. Катя впрыгивает в автобус, машина трогается. Маша помахала ей рукой.

В автобусе несколько человек, они дремлют. На первой скамейке сидит Бобылев, около него добротный чемодан, большой портфель. Катя несмело садится рядом.

Бобылев смотрит на Катю, узнает ее.

— Это вы?!

— Я, — грустно отвечает Катя.

— На новое место? Не сработались?

Катя грустно кивнула головой.

— Ушли по собственному желанию?

Катя опять кивнула головой.

— Я тоже, — говорит Бобылев. — В этой истории с самосвалами я виноватым оказался! Это надо же придумать!

— А вы куда едете? — спрашивает Катя, ища поддержки. — Может, мы вместе?

— Я собой не распоряжаюсь, — с достоинством отвечает Бобылев.— Еду в управление строительством. Мне не привыкать к переброскам!

Бобылев раскрывает портфель. Мы видим дощечку с надписью: «Заместитель начальника по общим вопросам М. М. Бобылев». Он достает салфетку, расстилает ее на сиденье, раскладывает бутерброды и предлагает Кате.

— Угощайтесь.

Катя отрицательно качает головой. Бобылев с аппетитом ест, отхлебывая из термоса.

— Вы куда едете?

— В шестой район.

— Я там работал, — поморщился Бобылев. — Там людей нет.

— Как это «людей нет»? — простодушно удивляется Катя.

— Настоящих людей, — поясняет Бобылев, — с которыми легко работать. Народ там трудный, неприятный.

Лицо Кати вытянулось, Бобылев это заметил.

— Вы проситесь на участок к Ушатову, — утешает ее Бобылев. — Мой ученик. Я двадцать лет на руководящей работе. Сколько людей

воспитал, моих много по разным стройкам разбросано! — Он чуть задумался. — Правда, кое-кто погорел. Скажите Ушатову — я от Бобылева. И вообще если будут какие-либо трудности, обращайтесь прямо ко мне, поддержим, создадим условия...

— А куда к вам обращаться? — спрашивает Катя.

— Пока не знаю, — важно отвечает Бобылев. — В принципе обращайтесь! Лады!

Небольшой стандартный дом конторы участка.

Надпись на двери: «Начальник участка К. К. Ушатов».

Вторая надпись: «Без вызова не входить!»

Дверь открывается. Помощник Ушатова Бобров, быстрый молодой человек, вводит Катю.

Ушатов, человек с хмурым озабоченным лицом, смотрит на Катю безразличным взглядом. Ушатов принадлежит к людям, которые почти не улыбаются. Ему не нравится все: работа, погода, люди, с которыми он вынужден работать, жена, квартира; вероятно, ему не нравится и солнечная система в целом, просто он об этом не задумывался.

Не ответив на приветствие Кати, он берется за телефон.

— Ушатов. Как гравий?.. А почему мне обязательно самому быть?! Зачем же люди придумали телефон?.. Шуруй! Лады!

Катя только хотела что-то сказать, как Ушатов опять взялся за телефон.

— Как песок?.. Вкалывай! Лады!

В комнату входит, отбиваясь от Боброва, водитель; он обращается к Ушатову:

— Товарищ Ушатов! Я больше не буду работать у Ласточкина. У него же не работа, а слезы.

— Знаю, — угрюмо говорит Ушатов. — А кто у него будет работать? Я, что ли? Поработай денек-другой — перебросим! Мы у Ласточкина народ не задерживаем. Лады.

Ушатов снова берется за телефон, водитель, безнадежно махнув рукой, уходит, Бобров идет следом за ним.

— Ушатов, — говорит Ушатов в трубку. — Как щебенка?.. Проследи! Никому не верь! Лично доложи!.. Вкалывай! Лады!

Он кладет трубку и хочет снова говорить по телефону, но Катя решительно обращается к нему.

— Товарищ Ушатов! Меня к вам направили работать водителем.

Ушатов недовольно смотрит на нее.

— Водителем? Как ваша фамилия?

— Головань. — Катя осмелела. — Пошлите меня к экскаватору!

— Не девичье это дело, — поморщился Ушатов и снова подозрительно осмотрел Катю с головы до ног. — А вы работали у экскаватора?

— Работала, — робко отвечает Катя.

— Долго?

— Час.

— Тем более. — Ушатов опять берется за телефон.

— Ушатов. Бульдозер начал работать? Шуруй!

Он кладет трубку и недовольно смотрит на Катю.

— Я же вам объяснил — вы действуйте!

— Как же мне действовать?

Ушатов разводит руками и снова берет телефонную трубку.

Катя решила пустить в ход последнее средство.

— А товарищ Бобылев сказал, что вы мне поможете...

На лице Ушатова появляется подобие улыбки.

— Бобылев? Михал Михалыч? Вы его знаете? Что же вы молчите? Садитесь, пожалуйста!

Катя несмело садится на табуретку.

— Михал Михалыч! — вспоминает Ушатов. — Учитель мой! У него начинал...

Звонит телефон. Ушатов морщится и берет трубку.

— Что надо?.. Людей нет! Управляйтесь сами! Лады!

Он кладет трубку и обращается к Кате.

— Большой человек! Масштаб! Полет! Мысли! Для него все сделаем! Как ваша фамилия?

— Головань.

— Товарищ Головань, — чуть подумав, говорит Ушатов. — Зачем вам идти к экскаватору? Работа тяжелая, грязная. Будете работать на моей личной машине, мой шофер на курсы уезжает.

Опять зазвонил телефон.

— Что надо? — грозно спрашивает Ушатов, но лицо его сразу меняется. — Слушаю, товарищ начальник, сейчас доложу!

Прикрыв рукой трубку, он кричит:

— Бобров, сводку!

Мгновенно появляется Бобров.

— Лады! — говорит Ушатов Кате, и она, поняв, что сейчас не до нее, уходит. Бобров дает сводку Ушатову, тот смотрит, лицо его становится кислым.

— Округляй! — шепчет Ушатов, плотно зажимая трубку рукой. — Округляй еще!

— Прошлый раз тоже приписали, — говорит Бобров.

— Округляй, — шипит Ушатов.

И уже другим тоном он говорит по телефону:

— Докладывает Ушатов... План выполнен на сто один процент.

Утро. Катя сидит за рулем машины «ГАЗ-69». Из маленького домика выходит Ушатов, дожевывая на ходу, садится рядом с Катей.

— Привет! В контору! Быстро!

Катя быстро проезжает небольшое расстояние от домика до конторы участка.

Утро. Катя сидит за рулем. Из домика выбегает Ушатов, садится рядом с Катей.

— Привет! В контору!

Машина быстро проезжает небольшое расстояние до конторы.

Утро. Катя сидит за рулем. Машина, как обычно, стоит у домика. Выбегает Ушатов, садится рядом с Катей.

— Привет!

Машина трогается и быстро доезжает до конторы. Ушатов вылезает из машины.

— Опять весь день стоять? — спрашивает Катя.

— Указания последуют, — говорит Ушатов. — Пока читай, расширяй кругозор!

Ушатов уходит. Катя раскрывает толстый том «Войны и мира» и углубляется в чтение. Время от времени она отрывается от книги, смотрит на проезжающие мимо машины.

Вечер. Катя сидит за рулем. На столбе около конторы фонарь, он раскачивается на ветру. Книга уже закрыта, читать темно, и Катя еще

острее переживает свое безделье. Мимо на высоких скоростях проходят машины.

Заговорил радиорупор:

— Говорит радиоузел шестого района. Самую высокую выработку дали сегодня бульдозеристы Столетов и Груздев. На последнем месте экскаваторщик Ласточкин. Передаем легкую музыку...

Из радиорупора полилась музыка. Идут, освещая дорогу фарами, груженные землей машины.

Утро. Катя сидит за рулем. Из домика выбегает Ушатов, садится рядом с Катей.

— Привет!

— Сегодня опять никуда не поедем? — спрашивает Катя.

— Как день сложится, — неопределенно отвечает Ушатов.

Машина трогается.

— Не пойму — не то я водитель, не то сторож при машине, — жалуется Катя.

— Чем тебе плохо? Не понимаю, — удивляется Ушатов. — Читай книжки, развивайся, расширяй кругозор. «Войну и мир» прочитай!

— Прочитала.

— Потом эту... как ее... «Анну Каренину».

— Прочитала.

Машина останавливается у конторы.

— Ну, какие там еще книжки есть? — задумывается Ушатов. — Из головы вылетело... И ведь новые книжки пишут. Я тут читал этого... как его... черт с этими фамилиями... Забыл! Надоело читать — вяжи!

— Что вязать? — удивляется Катя.

— Кофточки, перчатки. До тебя у меня девушка работала — целыми днями вязала. И ты вяжи! И заработок и время убьешь!

— Не хочу я время убивать, — с обидой говорит Катя.

— Не пойму, чего тебе надо?! — удивляется Ушатов. — Сиди, ничего не делай, никакой ответственности, а жалованье идет! Мне бы такую работу! Лады!

Он быстро идет в контору.

День. Катя сидит в машине, машина стоит около конторы.

Мимо идут, поднимая пыль, самосвалы. Пыль оседает на смотровом стекле Катиной машины. Катя откладывает книжку, выходит из машины, протирает смотровое стекло.

Вечереет. Катя сидит в машине; опять ее машину заносит пылью, тем более что ветер усилился... Она выходит из машины, идет мимо конторы.

Через открытую форточку слышится голос Ушатова:

— Как гравий?.. Шуруй! Лады!

Катя поднимается на холм — отсюда хорошо видна панорама строительства. Она всматривается вдаль, где строят мост через реку; ветер играет ее волосами.

Собирается гроза, но на нее никто не обращает внимания. Раскаты грома сливаются с шумом и стуком машин, повторяясь, словно эхо; слева сверкнула молния, а справа, у строящегося моста, словно передразнивая ее, вспыхнуло ослепительное пламя электросварки.

Пошел дождь, но на него тоже никто не обращает внимания. Все так же работают трудолюбивые машины, а самосвалы, словно подстегиваемые дождем, пошли быстрее.

Катя медленно спускается с холма, идет мимо конторы. Опять слышится голос Ушатова:

— Как песок?.. Вкалывай! Лады!

Катя сидит в машине. Дождь стучит по брезентовой крыше.

Заговорил радиорепродуктор:

— Говорит радиоузел шестого района. Самую высокую выработку дали экскаваторщик Козлов и бульдозерист Столетов. На последнем месте экскаваторщик Ласточкин. Передаем легкую музыку...

По смотровому стеклу текут водяные струи. Катя сидит задумавшись. Идет мимо машины к конторе Бобров, приветствует ее, подражая начальнику:

— Привет!

— Ну как, все шуруете? — насмешливо спрашивает Катя.

— Вкалываем! — важно отвечает Бобров и идет в контору.

Катя сидит задумавшись... В смотровое стекло влетает от проходящей мимо машины кусок грязи. Катя вздрагивает. Она достает тетрадку и пишет: «В редакцию газеты «Голос дорожника».

Дождь начинает идти сильнее...

Общежитие девушек первого района.

Маша около своей тумбочки.

— Что-то Катя не пишет, — говорит она подругам и вздыхает. — Пропадет она без меня!

У окна — Зина и Липа. Зина смотрит в окно.

— Глядите, девушки, они опять здесь!

Маша подходит к окну, видит медленно идущих Васю и Яшу и насмешливо замечает:

— Вы что, в сторожа нанялись?

— Как поживаете? — спрашивает Вася.

— Живем — не тужим, — отвечает Маша.

— Что-то я не вижу эту вашу подружку, как ее... — Вася старается казаться безразличным.

— Уж и имя забыл! — смеется Маша. — Катю, что ли? Она теперь с нами не работает.

— Где же она работает?

— На легковой машине, как вы советовали.

— Ну что ж, работа легкая...

— Конечно.

— Где же она работает?

— Ее часто перебрасывают.

— И там не справляется? — насмешливо спрашивает Яша.

— Как отличницу! — отрезает Маша. — Чтобы с нее брали пример.

Вася и Яша медленно отходят от окна.

— Я так замечаю, — говорит Липа, — Вася стал такой задумчивый...

— Ладно-ладно, — перебивает ее Маша,— карточку порвала, теперь уж не склеишь!

— Да я просто так!

— Задумчивый... — медленно произносит Маша. — Пусть подумает! Есть о чем!

Утро. Катя, как обычно, сидит за рулем, ждет начальника. Быстро подходит Бобров, идет к домику, в дверях сталкивается с Ушатовым.

— В район требуют, со сводкой, — говорит Бобров.

— Готова сводка? — нахмурился Ушатов.

— Готова.

По интонации Ушатов понял, что сводка неутешительная.

— Округли!

— Который раз приписываем.

— Округли! — приказывает Ушатов.— Потом разберемся.

Ушатов подходит к машине. Бобров садится на заднее сиденье, Ушатов — рядом с Катей.

— Привет! В район! Быстро!

Машина разворачивается в необычном направлении.

— Что еще? — спрашивает Ушатов Боброва.

— Сегодня в газете «Голос дорожника» заметка про нас.

— Ну, что там пишут! — лениво спрашивает Ушатов.

— Я вам потом расскажу, — мнется Бобров.

— Читай-читай, у нас от нее секретов нет.

Бобров достает газету, читает:

— «Начальник участка Ушатов на участке не бывает, людей не видит, руководит только по телефону. Целый день слышны его окрики: «Шуруй! Вкалывай!»

— Стой! — кричит Ушатов.

Катя резко тормозит машину.

— Это я не тебе!

Машина трогается.

— Кто это мог написать? — зло говорит Ушатов, сжимая кулаки. — Под псевдонимом, конечно?! Сегодня же выясни!

— Тут подписано: «Е. Головань».

Ушатов вырывает у Боброва газету, смотрит на заметку, разрывает газету в клочья.

— А кто такой Е. Головань? — грозно спрашивает Ушатов. — Ты его нынче же разыщи и ко мне приволоки!

— Это я Е. Головань, — спокойно говорит Катя. — Вы мою фамилию забыли?

— Ты?! — в ярости кричит Ушатов. — Вон!

Катя посмотрела на разгневанное лицо Ушатова и поняла, что ей лучше удалиться. Она резко затормозила, машина остановилась как раз посередине мелководной речки. Катя быстро скинула босоножки и выскочила из машины.

— Стой! — кричит ей вдогонку Ушатов. — Кто же нас повезет?!

— Не буду я вас больше возить, — спокойно сказала Катя. — Надоело! — И она пошла, не обращая внимания на крики Ушатова.

— Я тебе покажу критику! — грозит ей кулаками Ушатов. — Пошли ее к экскаватору, — обращается он к Боброву. — К самому отстающему... к этому... как его?! Фамилию забыл!

— К Ласточкину?

Ушатов кивает головой.

— Что же, мы так долго стоять будем?! — кричит Ушатов. — Ты машину не умеешь водить?

— Не умею.

— Эх ты!

— Но вы ведь тоже не умеете!

— Ты кому указания делаешь? В твои годы я умел машину водить.

Ушатов решительно пересаживается на место водителя, включает мотор, скорость... Машина срывается с места, поднимая каскады воды, делает невероятный вираж и взмахивает на крутой берег, потом резко останавливается и сразу идет задним ходом обратно. Она грузно оседает в воде и, видимо, надолго — все попытки Ушатова вывезти машину оказываются тщетными.

— Умел водить! Умел! — кричит Ушатов, вытирая пот с лица. — Но на руководящей работе разучился.

Экскаватор работает в выемке. По движению стрелы видно, что экскаваторщик работает осторожно, медленно и неуверенно. Ковш не останавливается точно над кузовом самосвала, проходит чуть вперед, возвращается назад, опять не попадает точно в кузов, опять идет вперед, и лишь после этого экскаваторщику удается высыпать землю в кузов.

Катя в кабине самосвала. Она смотрит вперед, выскакивает из кабины, подбегает к машине, стоящей под стрелой, и вбивает колышек в землю у переднего колеса машины.

— Зачем колышек ставишь? — спрашивает водитель.

Катя пробует, прочно ли забит колышек.

— Надо у колышка останавливать машину. По земле легче примериться!

Экскаваторщик выскакивает из кабины, радостный подбегает к Кате.

— Катя! Катя!

Катя смотрит на него удивленно, потом начинает вспоминать — где же они встречались?!

— Помните, мы вместе ехали на пароходе, — говорит экскаваторщик. — Неужели вы меня забыли?

Катя узнает парня с биноклем.

— Но вы же были тогда с биноклем, — оправдывается она. — Вас сразу не узнаешь. И потом я забыла, как вас зовут.

— Вы и не знали! Мы и познакомиться не успели, ваша подруга не позволила. Вот здорово получилось, что мы встретились! А вы рады?

Катя, улыбаясь, кивает головой.

— А меня зовут Митя. Митя Ласточкин.

Раскрытый ковш висит в воздухе. Водитель говорит насмешливо:

— Вы бы для свидания поудобнее место назначили. Опять мы план не выполним.

Сигналят машины.

Митя бежит к экскаватору, Катя — к своей машине.

Колесо Катиного самосвала останавливается точно у колышка.

Митя высыпает землю в Катину машину и кричит ей вдогонку:

— Катя! Вечером обязательно встретимся!

Озеро. Вечереет. Катя и Митя катаются на лодке.

— А я думал, что мы уже никогда и не встретимся, — говорит Митя. — Фамилию вашу не знал — как найдешь?

Он с силой налегает на весла.

— Левым! — командует Катя. — А я о вас по радио сколько раз слышала! Но не думала, что Ласточкин — это вы.

— Мною всегда сводку заканчивают. — Голос у Мити грустный, он бросает весла. — После меня легкая музыка идет. И надо же — на одном участке, и ни разу не встретились!

— Мой начальник ездить не любил.

— Да и зачем ему ко мне ездить, — говорит Митя. — Я ведь отстающий.

Их обгоняет лодка, Митя пробует угнаться за ней, но ничего не получается.

— А как прицепится название «отстающий», — продолжает Митя, бросив весла и глядя вслед быстро уходящей лодке, — от него не отвяжешься! Все от меня убегает, а я от этого нервничаю и еще хуже работаю.

Поплевав на руки, он снова берется за весла.

— Мне и радостно, что вы со мной, — говорит Митя, — и обидно: к отстающему попали!

— Митя, — грустно улыбается Катя, — я ведь сама отстающая.

Митя гребет молча.

Смеркается. Уже не видно лодок на озере. Митя бросает весла и как бы прислушивается к тишине. Тихим голосом он читает стихи:

И радостный вечер не вечен,
Наутро работа нас ждет.
Запомним сегодняшний вечер
На многие годы вперед!

— Кто это написал? — спрашивает Катя.

— Я.

— Вы?! — удивляется Катя.

— Я, Катя, давно стихи пишу, — смущаясь, признается Митя. — Об этом никто не знает. И вы никому не говорите, а то меня совсем засмеют.

Он снова берется за весла и гребет к берегу.

Перед входом в комнату Ушатова сидят прорабы, бригадиры, мастера. Видно, сидят уже давно, курят, читают газеты, тоскливо посматривают на часы.

Около двери, как верный страж, сидит Бобров.

— Раньше по телефону каждый час дергал, — жалуется один из ожидающих. — А теперь по три раза на дню в контору вызывает.

— Второй час ждем, а дело стоит, — говорит другой.

Входит Катя с бумажкой в руке, останавливается перед дверью. Бобров грозно смотрит на нее. Катя решительно открывает дверь. Бобров вскочил, но уже поздно — Катя вошла в кабинет.

В кабинете Ушатов заканчивает разговор по телефону.

— Шу... — он не договаривает, увидев Катю, и вешает трубку.

— Бобров! — кричит он.

Мгновенно появляется Бобров.

— Кто ее сюда пустил? — строго спрашивает Ушатов.

Бобров виновато разводит руками.

— Обратно проситься пришла? — Ушатов грозно смотрит на Катю и, не дождавшись ответа, кричит: — Не выйдет! Будешь землю возить! У Ласточкина! До конца стройки! — Не переводить ее к другим машинам! — поворачивается он к Боброву.

— Слушаюсь! — быстро отвечает Бобров и ретируется.

— А я как раз пришла узнать, — спокойно говорит Катя, протягивая бумажку, — почему меня от Ласточкина к другому экскаватору переводят? Надо, чтобы у экскаваторов постоянные бригады водителей работали! Тогда дело дружно пойдет: люди привыкнут друг к другу.

— Психология! Мы дорогу строим!

— От этого дорога будет быстрее построена. Вот организуйте такую постоянную бригаду и увидите, как дело пойдет.

— Ты, я вижу, с идеями, — нахмурился Ушатов. — Ну и держи их при себе! Мало ли мне приходят какие идеи! Я же молчу!

Звонит телефон.

Ушатов берет трубку и говорит раздраженно:

— Кто это? — и сразу меняет тон. — Из редакции? Благодарю за критику, так помогли, так помогли. Ошибки учел и теперь перестраиваю работу. С людьми беседую теперь не по телефону, а лично... Не обижаю ли Головань? Что вы, что вы, это будет зажим критики. Мы ее продви-

гаем... — мгновенно приняв решение, — я ее бригадиром назначаю, пусть растет! Привет!

Ушатов кладет трубку и говорит Кате:

— Я человек широкий, не злопамятный. Назначаю тебя бригадиром постоянной бригады водителей.

Катя растерянно смотрит на Ушатова.

— Меня — бригадиром?! Да разве я справлюсь?

— Поможем. — Ушатов, явно любуясь ее растерянностью, кричит: — Бобров!

Мгновенно появляется Бобров.

— Надо создать товарищу Головань все условия, — говорит Ушатов Боброву, потом поворачивается к Кате. — Вы идите, указания последуют. Шуруй... тьфу... вкалы... одним словом, жми! На всю железку!

Катя и Бобров выходят. Ушатов подходит к окну, смотрит на Катю — она, понурив голову, тихо идет по дороге.

— Жалко мне тебя, Головань, — смеется он недобрым смехом. — Пропадешь ты!

— Бобров! — кричит Ушатов.

Мгновенно появляется Бобров.

— Прикрепи ее к экскаватору Ласточкина. И в бригаду собери самых отстающих водителей!

— Понимаю, — ухмыляется Бобров и осторожно добавляет: — Там народу много собралось.

— Подождут, — недовольно говорит Ушатов. — Есть дела поважнее. Пиши в газету отклик на критику.

Бобров садится за стол, Ушатов диктует:

— «Критику признаю правильной. Методы руководства изменяю...»

Перед дверью в комнату Ушатова скопилось уже столько людей, что некоторым приходится ожидать стоя.

Утро. Катя медленно подходит к гаражу. Перед входом она тяжело вздыхает, но потом берет себя в руки, выпрямляется, лицо ее становится спокойным; быстрой решительной походкой она входит в гараж.

Водители собрались перед сменой. Молодой водитель Сеня читает заметку в газете:

— «При машине Ласточкина организована постоянная бригада водителей».

— Постоянная?! — улыбается Петя. — Это кто же согласится постоянно с Ласточкиным работать?

— К Ласточкину охотников не найдешь, — поддерживает его средних лет водитель, Степанов. — Час — работа, два — простой.

Катя останавливается около водителей и говорит, стараясь казаться спокойной:

— Его сменщик подводит, машину сдает неисправной. И вообще если в него поверить, он знаете, как работать будет!

— Ну и иди к нему в бригаду, — насмешливо замечает Петя, — раз ты такая идейная!

— Мне-то нельзя не идти, — тихо, но твердо говорит Катя, — меня бригадиром назначили.

— Тебя?! — прыснул Петя. — Ну и насмешила!

Степанов посмотрел на Катю, дескать, не шутит ли она.

— Смеяться, конечно, рано, — серьезно говорит он, неодобрительно посмотрев на Петю. — А горевать самое время. В него надо поверить! И в тебя надо поверить! Хлопот больно много. Ты погляди на себя, какой из тебя бригадир?

Катя смотрит на водителей — это все мужчины, — некоторые отвечают ей насмешливыми взглядами, другие отворачиваются.

— Что же делать? — спрашивает Сеня.

— Надо опровержение в газету писать, — раздается голос.

— Правильно! — соглашается Степанов. — Напишем, что Ушатов все наврал. Ему не привыкать!

— А что мы напишем? — спрашивает Катя. — Что мы против постоянной бригады? — В ее голосе слышатся решительные нотки. — Что мы не хотим добиваться высоких показателей, не хотим работать лучше, дружнее?! Я такое подписывать не буду!

— Действительно, неловко получается, — соглашается Степанов. — И отказаться нельзя, стыдно, и соглашаться боязно!

— Боязно, — тихо говорит Катя. — Я всю ночь не спала из-за этого бригадирства. Впору хоть отказываться идти! А утром встала — не пойду к Ушатову в ноги кланяться! Не пойду! Думаю, не пропаду! Товарищи не допустят! Думаю, поймут же меня товарищи, не оставят в беде. И как это подумала, у меня словно вдвое силы прибавилось. Но зря, выходит, я на вас понадеялась!

Воцарилось долгое молчание.

— Жалко тебя, девица, жалко, — говорит Степанов. — Но и себя нам жалко. Пропадем мы с тобой!

— Пропадем! — добавляет Петя.

— Мерзавец этот Ушатов! — возмущается Сеня. — Собрал в одну бригаду всех отстающих!

— Неужели все отстающие? — со страхом спрашивает Катя.

— Все до одного, — даже слегка хвастаясь, говорит Сеня и представляет Кате водителей одного за другим.

— Этот заслуженный прогульщик!

— Этот, как машина отказала, ничего сделать не может.

— А этот больше всего есть любит...

— Это на меня наговаривают, — отбивается Петя, — я больше всего спать люблю. — Он обращается к Сене. — Ты о своей аварии расскажи.

— Да и наша бригадирша, говорят, не из самых передовых, — вставляет кто-то.

— Одним словом, все отстающие, — заключает Степанов. — Как на подбор!

Катя смотрит на водителей и со страхом и с надеждой. Кто смотрит на нее с насмешкой, кто с любопытством, кто с сожалением, а кто вообще отворачивается... Долго длится тягостное молчание.

— А что мы, на всю жизнь отстающие? — спрашивает Катя. — Что у нас, самолюбия нет? И кто такие, если разобраться, отстающие? Те, кто нынче еще не научились работать хорошо! Мы наберемся сил и еще потягаемся с передовыми!

— Как на войне, — чуть улыбнувшись, говорит Степанов. — Впереди страшно, а отступать нельзя!

— Значит, остается идти вперед, — обрадовалась Катя неожиданной поддержке. — Отстающие, вперед, — добавляет она с улыбкой.

Но никто не ответил ей улыбкой.

Митя сидит на стреле экскаватора и чинит лопнувший трос. Он смотрит вниз, приветливо машет рукой.

Катя останавливает самосвал под стрелой экскаватора, выглядывает из кабины, машет Мите рукой, смотрит назад...

За ее машиной останавливается самосвал Сени, далеко позади видна еще одна машина.

Митя машет Сене рукой, но тот не отвечает на приветствие и говорит в сторону:

— Опять, значит, закуривай!

К конторе Ушатова подъезжает «Москвич»; управляет им Ирина. Ирина выходит из машины и быстро идет в контору.

В кабинет Ушатова входят Ирина и Бобров.

— Что случилось? — недовольно спрашивает Ушатов. — Я занят.

— Простите, — говорит Ирина, — я из редакции газеты «Голос дорожника».

Ушатов выдавил из себя улыбку; жестом он прогоняет Боброва.

— Очень рад! — Ушатов крепко жмет руку Ирине. — Позвольте еще раз лично поблагодарить за критику. Очень помогли! Присаживайтесь.

Ирина садится и раскрывает блокнот.

— Меня прежде всего интересует, — начинает она, — чья это идея организовать постоянную бригаду?

— Постоянная бригада — моя идея! — с расстановкой говорит Ушатов. — Моя!

— Прекрасная идея! Как это вы раньше не додумались, у вас же, надо полагать, большой опыт.

— Сам удивляюсь, что раньше не додумался! Но ведь мог бы и сейчас не додуматься!

— И то верно, — соглашается Ирина. — Как работает бригада Головань?

— Отлично работает, — отвечает Ушатов, слегка замявшись. — Но тут главное — не в работе. Главное — в идее!

— А можно поехать на место работы? — спрашивает Ирина.

Лицо Ушатова не изменилось, но в глазах его мелькнул страх.

— Можно поехать. — Ушатов старается казаться спокойным. — Прошу простить...

Он выходит из комнаты и, прикрыв плотно дверь, тихо говорит Боброву:

— Собирай лучших водителей и посылай их к Ласточкину. Орлов отбирай! Ясно?

— Слушаюсь! Но... неясно!

— Надо заменить водителей из бригады Головань. А ее молодцов отошли, чтобы на глаза не попадались! — Он показывает на дверь кабинета. — Пресса!

— Ясно!

— Жми! На всю железку!

Ушатов возвращается в кабинет и говорит с приветливой улыбкой Ирине:

— Сами понимаете, молодежи помогаем, создаем ей все условия...

У экскаватора Ласточкина. Митя попрежнему сидит на стреле и чинит трос.

К кабине Катиного самосвала подходят Степанов, Сеня и другие водители.

— Второй час стоим, — говорит Степанов. — Надо что-то делать, бригадир.

— Попались в ловушку, — сердится Петя. — Постоянная бригада!

Катя хотела что-то ответить, но в этот момент к экскаватору подъехало несколько самосвалов. Из кабины первой машины выскакивает Бобров и подбегает к Кате. Он отводит ее в сторону.

— Отсылай своих водителей! Принимай этих молодцов!

— Куда отсылать? — спрашивает Катя. — Почему?!

— Распоряжение Ушатова! У тебя что за народ — с бору да с сосенки! А это орлы!

— Товарищи, — обращается Катя к водителям своей бригады, — вас хотят отослать отсюда!

— Никуда мы не поедем, — возмущается Сеня.

— Вы же сами не хотели в ее бригаде работать, — урезонивает Бобров.

— Мало ли что не хотели, — говорит Степанов, — раз зачислили, мы отсюда не уйдем...

— О нас в газете написали, нам теперь уходить нельзя!

Поднимаются споры и шум.

Подъезжает к забою «Москвич». Выбегает из машины Ушатов, бежит к месту спора. Ирина отводит машину в сторону, чтобы она не мешала проходу самосвалов.

Ушатов подбегает к спорящим, втискивается в центр группы.

— Тихо, ребята, по-культурному! — успокаивает он недовольных.— Здесь пресса!

— Никуда мы не поедем!

— Здесь будем работать!

— Тихо, ребята,— продолжает Ушатов, следя за подходящей к месту происшествия Ириной.— Я вас пошлю к лучшим экскаваторщикам! Тихо! Пресса!

Подходит к группе Ирина.

— Здравствуйте, товарищи! — говорит она.— Здравствуйте, Катя! Что здесь происходит?

— Нам дело доверили,— отвечает Катя,— а теперь водителей меняют. Зачем людей обижать?

— Поскольку бригада Головань получила большую известность,— оправдывается Ушатов,— я решил укрепить ее лучшими водителями.

— Раз на нас понадеялись,— вмешивается Степанов,— дайте нам поработать, себя проявить.

— Как работает ваша бригада? — спрашивает Ирина.— Какие вам созданы условия?

— Вот,— Катя показывает на неподвижную стрелу экскаватора.— Сменщик сдает машину неисправной, а Ласточкину приходится чинить. Не столько работаем, сколько стоим. И никого это не волнует!

— А какие указания вы получили от начальника участка?

Ушатов грозно смотрит на Катю, но Катя выдерживает этот взгляд.

— Жать, — отвечает она.

— Как «жать»?!

— На всю железку!

Раздается дружный смех водителей. Митя весело кричит сверху:

— Готово! Подъезжай!

— По машинам! — так же весело кричит Катя.— Отстающие, вперед!

Водители разбегаются по своим машинам. Катин самосвал подъезжает под стрелу. Ушатов делает знак Боброву, тот вскакивает в кабину головной машины. Машина разворачивается и уезжает, следом за ней уезжают все машины, приехавшие с Бобровым.

Ирина и Ушатов следят за тем, как от экскаватора Мити отходят самосвалы, груженные землей.

— Ну что ж, пошло дело,— говорит Ирина.— Поехали!

Они подходят к «Москвичу». Ирина садится за руль, Ушатов — на заднее сидение. Машина трогается.

— Как-то неудачно получилось,— бормочет Ушатов.

— Наоборот, удачный день,— возражает Ирина.— Я познакомилась с работой бригады Головань.

Они проезжают мимо конторы Ушатова.

— Высадите меня,— просит Ушатов.

Ирина молча едет дальше.

— Высадите меня! — просит Ушатов.— Куда вы меня везете?!

— В район,— спокойно отвечает Ирина.— Я давно ищу материал об очковтирателях и сегодня наконец натолкнулась на вас. Удачный день!

— Остановите машину! — кричит Ушатов.— Какое вы имете право?!

— Журналист каждое дело должен доводить до конца,— говорит Ирина и резко увеличивает скорость. Машина выходит на готовый отрезок дороги, здесь скорость такова, что Ушатову остается только бросать на Ирину злые взгляды.

— Это самоуправство! — рычит он.

— Вы успокойтесь,— отвечает Ирина.— Не будете же вы выпрыгивать на ходу!

Быстро мчится машина.

Комната в мужском общежитии.

Вася и Яша играют в шахматы, за ними наблюдают двое рабочих. Яша со стуком переставляет фигуру. Лицо одного из зрителей выражает удивление, смешанное с ужасом. Вася переставляет фигуру обратно.

— Подумай как следует! Следующий ход — мат!

— Вбегает Маша с девушками. В руках она держит газету «Голос дорожника».

— Читали?! — кричит она.— Берите пример с Екатерины Головань!

Она раскрывает газету с большими портретами Кати Головань и Мити Ласточкина.

Кабинет Судьбинина.

В комнате — инженеры, прорабы, мастера.

Судьбинин стоит у висящего на стене большого плана строительства дороги.

— Нам надо работать лучше! — говорит Судьбинин.

— Мы по плану идем,— подает реплику инженер.

— Идем-то по плану, да урожай поспевает раньше плана,— возражает Судьбинин.— Вы видели, какие хлеба вымахали! Я смотрю на них и с радостью и с тревогой: задержимся с дорогой, сколько хлеба в поле оставим! Пусть каждый задумается — от меня, лично от меня зависит судьба урожая целого края. Надо из каждой машины выжать все возможное! Надо нам перенять опыт Кати Головань!

В дверях показывается Вася.

У вас что-нибудь срочное? — спрашивает Судьбинин.

— Срочное.

— Входите.

Входят Вася и Яша. Вася протягивает Судьбинину газету.

— Читали?

— Читал.

— Надо поехать на место,— предлагает Вася,— для изучения опыта.

— Я об этом думал,— говорит Судьбинин.— Но по-моему, тебе ехать не стоит. Ты, помнится, ее от своей машины прогнал.

— Когда это было? — вмешивается Яша. — Кто это помнит?!

— Я помню,— усмехается Судьбинин.— Наверное, и она помнит!

Он смотрит на Васю, лицо которого нахмурилось.

— А впрочем, поезжайте,— соглашается Судьбинин,— она человек самолюбивый, но вряд ли злопамятный.

— Мы эту Катю Головань к нам вернем! — обрадовался Яша.

— Не отпустит ее этот Ласточкин,— говорит Судьбинин.

— Ласточкин против Плотникова! — горячится Яша.— Смешно говорить! С Катей Головань приедем!

— Желаю успеха! — говорит им Судьбинин.

Забой около экскаватора Ласточкина. На траве сидит группа рабочих из первого района — Маша, Зина, Липа, Яша, Сережа, Лучинин.

Митя в кабине экскаватора, Вася стоит рядом с ним.

— Я теперь каждого водителя знаю,— объясняет Митя, не отрываясь от рычагов.— Кто как притормаживает, с места берет. И водители ко мне привыкли...

Он высыпает землю в кузов подошедшего самосвала.

— Конечно, работа идет дружнее,— соглашается Вася.— Только надо вам темп ускорять, много лишних секунд теряете. Хотите, я вам покажу?

Они меняются местами.

Подъезжает к экскаватору Катя, взглянула наверх, увидела за рычагами управления Васю. Катя вздрагивает. Они встретились взглядами. Катя от волнения чуть не проехала колышек, но в последний момент резко затормозила и остановила машину точно у колышка. Вася не рассчитал, и большая часть земли высыпалась мимо кузова.

— Эх!— покачал головой Яша.

— И у меня так случалось,— успокаивает Васю Митя.— Но теперь очень редко.

— А у меня в первый раз,— хмуро отвечает Вася.— Нет, во второй.

Он ловко высыпает ковш в кузов следующего самосвала.

— Как орешки щелкаем! — оценивает Яша работу товарища. — Пойдете к нам в постоянную бригаду? — обращается он к Маше.

— А как со связкой слов? — насмешливо спрашивает Маша.

— На работе — немой!

Катина машина опять подъезжает к стреле. Катя с беспокойством следит за Васей. Яша, Маша, девушки смотрят то на Васю, то на Катю. Машина остановилась точно у колышка. Но Вася, заторопившись, перевел ковш впереди машины. Катя, желая ему помочь, слегка подвинулась вперед, а Вася тем временем отвел ковш назад. С трудом Вася сумел высыпать ковш в кузов самосвала.

Катя отъезжает. Вася утирает вспотевшее лицо.

— Не узнаю Плотникова! — говорит Лучинин.

— Со всяким может случиться! — замечает Яша.

— Что может случиться? — насмешливо спрашивает Маша.

— Ну... вообще,— поясняет Яша,— волнение...

Вася быстро засыпает самосвалы.

Опять подходит машина Кати. Катя со страхом смотрит на Васю. Митя, водители с напряжением ждут, удастся ли Васе на этот раз высыпать землю точно в кузов.

Катя тихо подводит машину к стреле.

— Не останавливайтесь! — кричит Вася.

Катя удивленно смотрит на Васю.

— Что он хочет? — спрашивает Маша.

— Не могу понять,— отвечает Яша.

— Не останавливайтесь! — повторяет Вася.

Катя тихо ведет машину. Ковш идет по воздуху, догоняет на ходу самосвал Кати и высыпает землю в кузов движущейся машины.

Следующая машина также загружается на ходу.

— Так и надо засыпать на ходу! — возбужденно говорит Вася.— Зачем самосвал останавливать, сколько времени попусту тратится!

Он засыпает на ходу следующий самосвал.

— Здорово ты придумал,— восхищается Митя.— Сколько времени сбережем! Молодец!

Подходит самосвал, его загружают на ходу...

Фойе рабочего клуба шестого района. Молодые рабочие пришли на концерт, прогуливаются по фойе. Вася, Митя и Яша гуляют, внимательно следя за всеми входящими в клуб.

— Катя — замечательная девушка,— говорит Митя Васе.— Она тебе понравится.

Показалась Катя в окружении своих старых подруг.

— Вот наконец и Катя! — обрадовался Митя.— Знакомьтесь, это Вася Плотников. Мы с ним успели подружиться, на «ты» перешли.

Маша узнает Митю.

— Не приставать, не чалиться!

— Мне тут нужно повидать одного человека,— смущенно говорит Митя и быстро отходит в сторону.

Маша идет за ним.

Около Кати и Васи остается три-четыре человека — Яша и Катины подруги.

— Как вам живется? — спрашивает Вася.

— Хорошо,— отвечает Катя.

Вася делает незаметный знак Яше, тот отходит в сторону и начинает внимательно рассматривать картины, кося глазами на Васю и Катю.

— Но трудно ведь и работать и учиться? — спрашивает Вася.

— Конечно, трудно,— признается Катя.— Но не жить же жизнь с семилеткой. У нас вся бригада учится...

Вася делает знак Яше, чтобы тот увел девушек. Яша подходит и говорит девушкам:

— Девушки, пойдемте картины смотреть. У них один монтер здорово рисует!

И, не дождавшись согласия девушек, он отводит их в сторону.

Не успел Вася обрадоваться тому, что они остались одни, как подбежал Сеня с красной повязкой дежурного на рукаве.

— Катя! Пора концерт начинать!

— Бригада у вас дружная собралась,— замечает Вася.

— Собралась-то не дружная, а стала дружная, — говорит Сеня. — Через пять минут начинаем!

Сеня отходит.

— Я вас тогда сильно обидел...— начинает Вася.

— Что это вы вдруг вспомнили? — удивилась Катя.

— Помню, — хмуро говорит Вася. — Это не со зла! — И добавляет с вызовом: — Плохой у меня характер!

— Нечем хвастаться!

— А я не хвастаюсь! Но что ж поделаешь, раз такой характер.

— Характер можно переделать!

— Это каким же образом? — насмешливо спрашивает Вася.

— Да я сама толком не знаю,— говорит Катя, не заметив его насмешки. — Но думаю, если захотеть — можно! Я про себя скажу: такая трусиха была...

— А у Ласточкина хороший характер? — спрашивает Вася, заметив подходящих Митю и Машу.

— Митя — очень хороший человек,— подтверждает Катя.

Подходит Маша, ведя за руку Митю.

— Он меня на всю жизнь испугался,— смеется Маша.— Не приставать, не чалиться! А без меня осмелел!

— Мы с Катей старые друзья,— объясняет Митя Васе.— Еще в дороге подружились.

Эта новость совсем не порадовала Васю.

— Я тебя почему гоняла,— говорит Маша Мите,— думала, что ты просто так, для провождения времени. А если с серьезными намерениями, тогда другое дело!

Митя, смутившись, отворачивается.

Подбегает Петя и спрашивает:

— Катя! Мне что петь — смешное или серьезное?

Подбегает Сеня, показывает на часы.

— Катя! Пора начинать! — Он берет Катю под руку и отводит, бросая на ходу: — Прошу извинить!

Свет в фойе гаснет, все спешат в зал. Вася и Митя остаются одни.

— Понравилась тебе Катя? — спрашивает Митя.

— Понравилась,— хмуро отвечает Вася. И в упор: — Ты ее любишь?

— Ее у нас все любят.

— Все меня не интересуют. Ты ее любишь?

— Конечно, люблю! — признается Митя.— Эх, Вася, если бы ты знал, какая это девушка!

Подбегает Сеня.

— Митя! Тебя Катя ждет!

Митя убегает.

Опаздывающие на концерт быстро проходят в зал. Вася идет к выходу, сталкивается в дверях с Ириной.

— Вы куда? — спрашивает она.— Идемте на концерт.

Зрительный зал. Маша сидит рядом с Сережей, Ирина — рядом с Васей. На сцену выходит Катя.

— Мы начинаем концерт художественной самодеятельности,— объявляет она,— выступлением нашего рабочего поэта Мити... простите, Дмитрия Ласточкина.

Выходит Митя, его встречают аплодисментами.

Митя читает стихи. Ирина слушает очень внимательно, Вася сидит задумавшись...

Митя заканчивает чтение стихов, его провожают дружными аплодисментами.

— А вы почему не аплодируете? — спрашивает Ирина Васю.— Вам не понравились стихи?

— Стихи-то как раз ничего,— хмуро отвечает Вася.

— Великолепные стихи, искренние,— говорит Ирина.— Их надо будет напечатать в нашей газете.

Ночь. У освещенного подъезда клуба стоит служебный автобус. Гости усаживаются в автобус, их провожают водители бригады Головань.

— И поговорить с тобой не удалось,— говорит Маша Кате,— ты тут, я вижу, нарасхват.

Подходит Яша.

— Возвращайтесь в наш район, — обращается он к Кате, — мы теперь с вами ссориться не будем.

— Поздно спохватились! — отрезает Маша.— Чем ей здесь плохо? Митя Ласточкин не чета твоему Васе. Стихи пишет!

Яша, недовольный, отходит.

— Я же тебе говорила, что все пройдет,— говорит Маша, показывая на Васю, сидящего в автобусе. — Этот твой Митя, он куда лучше. Ты держись за него, он, видать, парень серьезный.— Она показывает на Сережу.— Катя! Тебе этот парень нравится?

— Маша! — с укором говорит Катя.— А механик? А гармонист?

— Так это были увлечения,— оправдывается Маша.

Шофер автобуса сигналит. Маша торопливо прощается с Катей и бежит к автобусу.

Вася и Яша — в окне автобуса, Митя и Сеня — под окном.

— Вася,— говорит Митя,— нам теперь надо почаще видеться. Я же с тобой соревноваться буду!

— А не боишься? — спрашивает Сеня. — Плотников!

— Не боюсь,— громко отвечает Митя.

Он становится рядом с Катей. Вася смотрит на них и отворачивается. Машина трогается, провожающие машут руками.

— До свидания, Катя! — кричит Маша.

Она наклоняется к Васе и говорит:

— Такую девушку проморгал! Эх ты!

Вася молчит, смотрит в окно. Автобус мчится по ночной дороге. Запели песню, Вася молча смотрит в окно.

По тихой пустынной улице идут Митя и Катя.

— Вы что загрустили? — спрашивает Митя.— Подружку жалко?

Катя не отвечает.

— Видно, хороший парень этот Плотников, — говорит Митя.

Катя не отвечает.

— Вы грустите, а у меня хорошее настроение. Катя! Можно мне вам «ты» говорить?

Катя не отвечает.

— Я бы хотел, чтобы мы с тобой все время вместе работали. Окончили эту стройку и вместе поехали на другую. Всю жизнь вместе...

Катя продолжает идти молча. Они заворачивают за угол, подходят к калитке домика, где живет Катя, останавливаются.

Митя смотрит на Катю влюбленными глазами, ему явно не хочется расставаться. Но Катя, погруженная в думы, не видит его глаз.

— Катя! — внезапно осмелев, говорит Митя. — Пойдем еще погуляем!

— Митя! Я так устала сегодня!

И, не простившись с ним, она убегает, хлопнув калиткой. Митя провожает ее печальным взглядом. Он медленно бредет один по пустынной улице.

Солнечный день. Катя сидит под деревом с раскрытой книгой в руках, рядом — общая тетрадь с записями. Она кончила записывать, перелистывает книгу. Мы видим между страницами фотографию улыбающегося Васи, ту самую, что он подарил ей при знакомстве.

С дороги, которую Катя видит вдали, съезжает мотоцикл и мчится напрямик, через холм и низину. Он мчится по направлению к Кате. Это едет Вася. Он делает резкий поворот и останавливается около Кати.

— Здравствуйте! — говорит Вася.

— Здравствуйте! Вы как здесь очутились?

— Готовлюсь к мотокроссу... по сильно пересеченной местности. В следующее воскресенье соревнования.

Катя ему поверила, и лицо ее стало грустным.

— Я вам не мешаю? — спрашивает Вася после некоторого молчания.

— Нет.

— Может, вы ждете кого-нибудь?

— В общежитии девушки заниматься не дают,— Катя показывает на книгу, — то одно, то другое. Вчера я оскандалилась: не могла объяснить различие между Онегиным и Печориным.

— А какое там различие,— Вася берет книгу,— лишние люди!

Он перелистывает книгу, и Катя с ужасом ждет, когда он дойдет до фотографии. Но, к счастью, он перестал перелистывать, хотя и продолжает держать книгу в руках.

— Трудно заниматься? — спрашивает Вася.

— Митя помогает.

Лицо Васи стало сумрачным.

— Вы стали каким-то невеселым,— говорит Катя.— Раньше, помнится, другим был.

— Ежели правду сказать,— Вася не глядит на Катю,— боюсь я вас! Никого на свете не боюсь, а вас боюсь.

Молчание.

— Раньше?! — усмехнулся Вася.—Раньше я жил, как трава растет, ни о чем не задумывался. А сейчас у меня как новая жизнь начинается. Как новый день! Бывает так — встанешь на зорьке, и душа играет, день-то впереди какой! И хочется закричать на весь мир: доброе утро, товарищи люди!

— Доброе утро! — слышится голос, и в тень дерева входит Митя.

— Доброе утро,— мрачно отвечает Вася.

— Я тебя в прошлое воскресенье здесь видел, — приветливо обращается к Васе Митя.

— Обознался.

Воцаряется длительное молчание.

— Ну что ж, не буду вам мешать...— говорит Вася.— Вы, наверное, будете заниматься...

— Нет, Катя,— решительно объявляет Митя,— мы сегодня заниматься не будем! Мне надо поговорить с тобой.

Вася внимательно смотрит на Митю, у того вид, как будто он приготовился сказать что-то очень важное.

— Надо ехать! — Вася все еще надеется, что его будут удерживать.

— Какие у нас секреты?! — удивляется Катя.

— Ты, Вася, извини,— так же решительно продолжает Митя,— но разговор у нас с Катей секретный.

Вася еще больше нахмурился. Он молча садится на мотоцикл и уезжает. Катя смотрит вслед уезжающему мотоциклу.

— Катя! — говорит Митя. — Вызывают меня в Москву, учиться в Литературном институте. Это все Ирина Ковалева устроила: напечатала мои стихи, послала их в Союз писателей. Я хочу с тобой посоветоваться.

— О чем же тут раздумывать, Митя?! — отвечает Катя. — Раз вызывают, значит надеются на твой талант. И что тут секретного, не понимаю.

— Пожалуй, и верно, ничего секретного нет, смущается Митя и берет Катину книгу. — И вообще неизвестно, выйдет из меня поэт или нет. И стоит ли мне ехать в Москву...

— Эх, Митя, нерешительный ты человек! То ты для нас, своих ребят, писал. А потом будешь писать для всего народа.

Митя замахал на нее руками.

— Что ты, Катя, скажешь тоже!

— Будешь,— твердо говорит Катя.— Людей ты любишь, душа у тебя

чистая. И ты талантливый, только у тебя смелости мало. Я верю: ты будешь писать для народа, будут читать твои стихи и петь твои песни. Это такое счастье, а от счастья разве отказываются?!

— Счастье! — горько усмехнулся Митя.— Но ты же не поедешь со мной? Значит, надо мне с тобой расставаться. А я куда угодно, хоть на край света, но только вместе с тобой.

— Митя! Дорогой мой дружок! Неужели ты не понимаешь?

Из книги, которую машинально перелистывает Митя, выпадает фотография Васи. Митя внимательно смотрит на фотографию, потом на Катю. Она опускает голову под его проницательным взглядом, и ему становится ясным все.

Тяжелые катки утюжат асфальт. Вечереет. Небо облачное, и асфальт отливает свинцом. Неподалеку работает асфальтоукладчик. У обочины дороги стоит Судьбинин, рядом с ним — прораб и мастер, они наблюдают за работающими машинами.

Судьбинин идет к стоящей на обочине машине «ГАЗ-69».

Машина трогается. Она идет по основанию дороги, еще не покрытому асфальтом; впереди видно перекрытие, за ним начинается готовый участок дороги. На дороге — еле заметная маленькая фигура одиноко шагающего человека. Машина объезжает перекрытие, выезжает на асфальт, увеличивает скорость и быстро догоняет пешехода. Это — Вася Плотников.

Судьбинин делает знак водителю, тот останавливает машину.

— Ты куда? — обращается Судьбинин к Васе.— Садись, подвезу!

— Спасибо, — отвечает Вася. — Да мне ехать-то некуда. Захотелось пройтись своими ногами по тому, что мы выстроили.

— Ты поезжай, — говорит Судьбинин водителю. — Я тоже погуляю.

Машина трогается. Вася и Судьбинин молча идут по дороге.

— В каждый метр сколько нашего труда вложено,— задумчиво говорит Вася. — А промчатся здесь на третьей скорости, о нас и не подумают.

— Рабочий человек подумает,— не соглашается Судьбинин,— он всякую работу уважает.

Судьбинин и Вася сидят на скамейке придорожной «площадки отдыха», курят.

— Гляжу я на тебя и радуюсь,— говорит Судьбинин.— И сам мастером стал и других учишь!

— Мне хорошие ребята попались!

— К тебе теперь плохие не попадают,— улыбнулся Судьбинин.— Коллектив у нас сработался дружный. Теперь поедем на Украину строить новую дорогу.

— А другие районы куда едут? — стараясь казаться безразличным, спрашивает Вася.

— Кто куда. Второй — в Белоруссию.

— А шестой? — не выдержал Вася.

— В Поволжье. Так что готовься — едем на Украину!

— Можно и на Украину.

— Не чувствую энтузиазма.

— Мне все равно, где работать...

— Плохо, что все равно. Вообще мне что-то не нравится твое настроение.

— Сергей Николаевич! У меня же несчастье!

— Что за несчастье? — встревожился Судьбинин.

— Любовь!

— Разве это несчастье? — улыбнулся Судьбинин.— Это счастье. Может, именно любовь заставляет людей открывать новые земли, сажать сады и леса, писать стихи, строить дороги. Ты счастливый человек, Вася!

— Не любит она меня,— глухо говорит Вася.

— Она тебе это сказала?

— Сам вижу. Она ко мне и не подходит. Надо отрубать!

— А почему она должна к тебе подходить? Ты за ней походи. Я за своей Сашей полтора года ходил.

— За что они нас мучают?!

— Тебя девушки еще не мучили,— говорит Судьбинин.— Нельзя, Вася, в этом деле спешить! Разве так не бывает: познакомились, через неделю поженились, а через две разошлись. Мученья нет, но и любви на копейку! Счастливый ты человек, Вася, если крепко полюбил. Многого достигнешь. Как Толстой говорил: все влюбленные талантливы!

— Да, поймите, там счастливый-то другой ходит. И я их счастью не помеха.

— Тяжелое дело. — Судьбинин задумался. — И если ты о ее счастье думаешь, значит, крепко любишь. Она из нашего района?

— Нет.

— Тогда легче. Разводит вас жизнь по разным дорогам.

По дороге открыто движение.

Промчалась группа велосипедистов в спортивных костюмах, за ними — мотоциклисты.

Мчится по дороге поток машин: грузовики с кумачовыми полотнищами: «Хлеб — Родине», молочные цистерны, машины, груженные арбузами, автобусы, легковые машины. Навстречу едут машины, груженные тюками с товарами, машины с молодыми деревьями для посадки. Промчалась машина, в кузове которой стоят лошади. Нескончаем поток машин!

Едет служебный автобус, в нем — Катя со своей бригадой. Проходы заставлены чемоданами. Водители не отрываются от окон, любуются делом рук своих.

Есть чем полюбоваться! Дорога уходит вдаль, как река. Это сравнение тем более уместно, что асфальт, поблескивая от яркого солнца, становится похожим на воду. Дорога принарядилась! Она расцвечена яркими красками дорожных знаков, веселыми черно-белыми тумбами на спусках и подъемах, от которых рябит в глазах. По обе стороны торжественно, как на параде, выстроились молодые деревья.

А рекламы — одна увлекательнее другой! Вас уговаривают пить минеральную воду «Нарзан», хранить деньги в сберкассе, пить пиво, поскольку оно питательно и полезно, душиться духами «Серебристый ландыш», путешествовать в автобусах и такси, пить «Советское шампанское» — лучшее виноградное вино, бриться лезвиями «Нева», есть сосиски, стирать тонкие ткани и кружева мыльной стружкой, и в опровержение ранее предложенных напитков пить только кипяченую воду: она предохраняет от желудочных заболеваний. Сколько полезных и благоразумных советов!

Дорога мчится и мчится, и водители следят за ней, как за кадрами увлекательного кинофильма. Вот дорога быстро взбежала на мост, перебежала через речку, побежала по дамбе через равнину, потом нырнула под железную дорогу, побежала дальше, перескочила через грунтовую дорогу, ворвалась в лес, разрезанный асфальтом, как бритвой, надвое, и вот уже и лес позади...

— Ребята, я вот на этом спуске начал работать,— говорит Сеня.

— А я на том подъеме,— вставляет Петя.— Там было потруднее.

— Труднее всего было на этой дамбе, — показывает Степанов. — Хватили мы шилом патоки. Низина, топкое место. Бывало, крутишь-крутишь баранку — и все на месте...

— Ну что там прошлое вспоминать?! Надо о будущем думать,— говорит Сеня.— Хорошо, что мы все вместе едем работать. Верно, Катя?

Катя улыбнулась, но глаза у нее грустные.

— А Катя что-то не очень рада,— тихо произносит Сеня.

— Ребята! — кричит Петя.— Наша выемка! Водитель, тише!

Автобус замедляет ход.

— Жалко, Ласточкина нет с нами, — говорит Сеня, — он бы такие стихи написал!

— Ребята! — перебивает Петя. — А помните, как мы были отстающими? Вот смеху-то!

— Нашел, что вспоминать!— говорит Степанов.— Лучше бы спели!

Водители поют песню, Катя подпевает, но лицо у нее грустное.

Мчится автобус, и мимо летят деревни, сады, поля, речки.

Автобус с бригадой Кати останавливается около речного вокзала. Приехавшие выходят из автобуса, проходят к причалу. У причала стоит пароход. Катя и ее товарищи идут по сходням на пароход.

Катя стоит на палубе, видит, как подходит к причалу служебный автобус. Выходят из автобуса Маша, Зина, Липа.

Катя бежит им навстречу.

— Спасибо, Маша, что проводить приехала!

Они обнимаются.

— А где?..— спрашивает Катя.

— Вася сказал, что ему нездоровится, — говорит Маша. — Неужели ты еще его не забыла?!

Катя молчит.

— А ты знаешь, кто мне нравится? — доверительно спрашивает Маша.

— Кто?

— Яша. Ну так нравится, никто еще так не нравился.

Катя улыбается.

— А что тут смешного? — горячится Маша.— Он пить бросил, никакой такой связки слов. Ты бы его не узнала — он так изменился...

— Он-то изменился. А ты изменилась?

— Я не изменилась.— Маша заволновалась. — А что, подурнела?

— Я не о том,— говорит Катя.— Все карточки меняешь! И увлечение Яшей пройдет!

— Не проходит,— вздохнула Маша.

— Не грусти, Маша, это хорошо, что не проходит.

Они идут все дальше и дальше по причалу, подходят к строющемуся зданию.

— Хорошо, да не дюже,— говорит Маша.— Он не обращает на меня никакого внимания. Катя! Как же ты меня оставляешь? Я же без тебя пропаду!

Они замечают, что каменщик, выкладывающий второй этаж здания, делает им какие-то знаки. Девушки подходят.

— Что надо? — строго спрашивает Маша.

— Эх, запевала, гармониста забыла! — говорит каменщик.— Помните, сюда вместе на пароходе ехали?

— Конечно, помним,— уверяет Катя.

— Как жили это время? Какие достижения в работе и в личной жизни?

В этот момент Катя заметила подъезжающий к причалу мотоцикл. За рулем — Вася, на багажнике — Яша. Катя, ни слова не говоря, быстро пошла к пароходу.

— Работали подходяще,— отвечает Маша,— а в личной жизни особых достижений нет.

— Я же три письма написал. И никакого ответа!

— Все времени не было,— оправдывается, улыбаясь, Маша.— Но в душе-то я помню.

Подходит к каменщику девушка, ревниво смотрит на Машу.

— Теперь-то какой смысл помнить,— говорит каменщик.— Я женился. Вот познакомьтесь — моя жена! Мой помощник на работе и дома!

Маша и девушка обменялись взглядами. Маша резко повернулась и пошла к пароходу. Она идет, понурив голову...

Вася и Яша идут навстречу Кате с огромным букетом цветов.

— От старых друзей. — Яша с шиком протягивает букет и деликатно отходит в сторону.

— Вы все-таки приехали, — говорит Катя, боясь взглянуть на Васю. — Вам нездоровится?

— Нездоровится, — механически отвечает Вася.

— Что же у вас болит? — серьезно спрашивает Катя.

— Душа. Вы уезжаете, Катя, и, может, мы никогда больше не увидимся. Прощайте! Я знаю — вас любит другой человек. И хороший человек!

— «Любит другой человек...» — задумчиво произносит Катя.

— И вы его любите. Но знайте, я вас люблю. — И он добавляет резко: — А теперь уезжайте и будьте счастливы!

— Вася! Разве я могу быть счастливой без вас?!

Они посмотрели в глаза друг другу.

В этот момент раздался пароходный гудок, и к Кате подошли водители ее бригады.

— Катя! — говорит Сеня. — Пора прощаться!

Подходят прощаться Яша, Маша, водители из первого района.

— Катя, остается! — решительно заявляет Вася.

— Как это «остается»?! — Сеня удивленно смотрит то на Васю, то на Катю.

— Ты что, смеешься, что ли? — набрасывается на Васю Петя.

— Остается! — твердо повторяет Вася.

— Катя, неужели ты бросишь нашу бригаду? — спрашивает Петя.

— А говорила, вместе будем работать, — укоризненно замечает Степанов.— Говорить-то мастерица!

— Да не может Катя оставить друзей-товарищей, — горячится Сеня.— Никогда не поверю!

Все внимательно смотрят на Катю, она под этими укоризненными взглядами низко опускает голову.

— Тогда я с вами еду! — принимает решение Вася.

— Вася! — вскрикивает Яша.— А я как же?! Друга бросишь?

— Ну, знаешь, Яша... Еду! Ты скажи Судьбинину, он поймет!

— Ребята,— кричит Сеня, довольный неожиданным оборотом дела, — пора садиться на пароход! — Он обращается к Васе: — Вам надо оформить билет, мы же едем по безналичному расчету.

— Где у вас тут начальство? — спрашивает Вася.

Контролер показывает на здание речного вокзала.

Вася и Катя бегут, взявшись за руки. Они врываются в приемную. Секретарша печатает на машинке.

— Нам нужен начальник, — переводя дыхание, говорит Вася.

— Он на совещании, будет к концу дня,— не поднимая головы, отвечает секретарша.

— Заместителя!

Секретарша, не переставая печатать, показывает головой на дверь налево.

Вася и Катя вбегают в кабинет. В кресле в речной форме сидит Бобылев. У него свежий, загорелый вид. Перед ним — завтрак.

Неожиданная встреча вызвала замешательство обеих сторон. Бобылев поспешно прикрывает салфеткой завтрак и обращается к вошедшим с приветливой улыбкой.

— Рад тебя видеть, товарищ Плотников. И вас тоже,— обращается он к Кате.— Присаживайтесь, рассказывайте, как живете?

— Живем хорошо,— говорит Вася.— Но рассказывать некогда. Мне надо билет на пароход!

— Сложный вопрос,— нахмурился Бобылев.— Этот пароход идет по безналичному расчету. Для организации.

— Товарищ начальник...— Катя смотрит на Бобылева умоляющими глазами.

— Я не начальник, — защищается Бобылев. — Я заместитель. — Он снимает телефонную трубку. — Главного кассира!

Пароход. Помощник капитана дает второй гудок.

Водители из Катиной бригады стоят на палубе, смотрят на речной вокзал.

— Ну что они там так долго канителятся? — возмущается Сеня.

— Не опоздали бы, — говорит Петя.

Кабинет. Бобылев кладет трубку и говорит, обращаясь к Кате и Васе:

— Я, видите ли, должен дать распоряжение... Хитер! Вот что, Плотников, пусть ваш начальник напишет отношение, мой начальник поставит резолюцию, а я дам указание...

— Да мой начальник за сто километров отсюда! — резко говорит Вася. — Неужели вы сами не можете решить это дело?

— Решить, конечно, можно, но согласовать лучше,— отвечает Бобылев и снова берется за телефон.— Начальник управления... Иван Гаврилович?.. Беспокоит Бобылев...

Капитан поднимается на мостик. Матросы приготовились убирать сходни.

— Неужели опоздают? — с тайной надеждой спрашивает Маша.

— Могут опоздать,— в тон ей говорит Яша.

Бобылев заканчивает разговор по телефону.

—Могу решить сам... Лады! — Он кладет трубку. — Перестраховщики! Никто не хочет взять на себя ответственность! Сложный вопрос! Безналичный расчет! Вы поезжайте сейчас,— обрашается он к Кате.— А вы, Плотников, поедете следующим пароходом. Придет начальник, мы согласуем, оформим. И вам будет приятней ехать оформленному.

— Мы должны ехать вместе! — кричит Вася. — Вы понимаете, что такое любовь?!

Бобылев встает, надевает форменную фуражку и говорит официальным тоном:

— Товарищ Плотников! Вы находитесь в служебном помещении. Разговор на подобную тему здесь недопустим.

— Бревно! Форменное бревно! — в отчаянии кричит Вася.

Раздается третий гудок. Вася, взяв Катю за руку, бежит к двери.

В дверях он останавливается и говорит:

— Мы до тебя доберемся! Мы тебя из этой формы вытряхнем!

Вася и Катя выбегают из здания вокзала и бегут к причалу.

— Берегись! — кричит Вася. — Мы — по безналичному расчету!

Пароход уже отошел от причала.

— Опоздали! — кричит Маша, еле скрывая радость.

Вася и Катя смотрят на уходящий пароход.

На палубе стоят водители из Катиной бригады.

— Вот тебе и друзья-товарищи,— говорит Петя.

— Но это же несчастный случай,— возражает Сеня.— Опоздали!

— Случай-то, конечно, случай,— вставляет Степанов.— Но все же это как-то не по-общественному!

— Иной раз личное может быть выше общественного,— говорит Сеня.

— Она о дружбе много говорила,— насмешливо бросает Петя.

— Ну, знаешь, — не сдается Сеня, — дружба — дружбой, а любовь — любовью...

— Ты всегда на ее стороне.

Вася тем временем усаживает Катю на багажнике мотоцикла.

— Держитесь крепче! — говорит он.

Яша подталкивает мотоцикл, и машина трогается вдогонку за пароходом.

Мотоцикл мчится по берегу.

Палуба парохода. Сеня смотрит в бинокль.

— Ребята! — кричит он радостно.— Это они! — Он передает бинокль Пете.

— Они! — Петя передает бинокль Степанову, тот — другому водителю.

— На следующей пристани будут нас встречать!

Мотоцикл догоняет пароход.

Вася улыбается, поворачивается к Кате.

— Ну как, Катя, теперь всегда вместе?

Сокращая путь, Вася съезжает с дороги, едет по пересеченной местности.

— Если останемся живы-здоровы,— отвечает Катя, подпрыгивая на багажнике и крепко держась за Васю.

Резкий толчок — и через мгновение Вася и Катя и мотоцикл летят в разные стороны. Вася сразу же вскакивает, подбегает к Кате, помогает ей подняться.

— Испугались? — спрашивает он встревоженно.

— Кажется, начинаю привыкать,— улыбается Катя.

Вася бросается к мотоциклу.

На палубе водители отнимают друг у друга бинокль.

— Это надо же, такое несчастье! — с отчаянием восклицает Сеня.— Не заводится!

— Значит, не судьба нам вместе работать,— говорит Степанов.— А у нас с Плотниковым ходко бы дело пошло.

Небольшая пристань. Предупреждая гудком, подходит к пристани пароход.

Из-за поворота показывается мотоцикл с Катей и Васей, они лихо подкатывают к пристани.

Помещение третьего класса. Среди пассажиров мы видим водителей бригады Головань. Входят в помещение Катя и Вася в сопровождении тех, кто следил за ними с палубы. Сеня, расталкивая товарищей, бросается к Кате.

— Катя!

— Спокойнее, спокойнее,— говорит Вася, оттесняя Сеню плечом.

— Я так рад,— оправдывается Сеня.— Катя с нами!

— Радоваться надо спокойнее, — повторяет Вася, решительно отстраняя Сеню.

Раннее утро. Катя сидит на корме парохода. Над тихой рекой слышны позывные московской радиостанции. Подходит Вася.

— Катя! А я тебя ищу! Ты что здесь делаешь?

— Не спится.

Над рекой раздается голос по радио:

— Говорит Москва! Доброе утро, товарищи!

— Катя, — тихо говорит Вася, — я хочу тебе сказать...

Он говорит ей, видимо, что-то ласковое, даже нежное, но продолжительный пароходный гудок заглушает его слова.

— Почему ты ничего не отвечаешь? — спрашивает Вася.

— Вася! — виновато улыбается Катя.— Но я ничего не слышала.

Вася берет ее за руки и притягивает к себе.

Быстро идет пароход, приближаясь к тем местам, где Васе и Кате предстоит жить и работать.

Проф. М. БАСКИН

ЗА ИЗУЧЕНИЕ СПЕЦИФИКИ КИНОИСКУССТВА

В работах по эстетике мы часто идем по неправильному пути, по линии наименьшего сопротивления. Говоря о различных видах искусства, мы главным образом берем то общее, что характерно для любых проявлений художественного творчества, и игнорируем специфику, качественную определенность каждого вида искусства. Отсюда абстрактный, упрощенный, а иногда и просто вульгарный подход к искусству, недопустимый примитивизм, в корне враждебный марксистско-ленинской эстетике.

Непонимание специфических особенностей тех или иных видов или даже жанров искусства находится в явном противоречии с одним из коренных требований марксистского диалектического метода — рассматривать явления в их качественной определенности. Отнять качественную специфичность различных видов искусства — это значит смешать все в одну кучу, сделать невозможным конкретный научный анализ тех или иных проявлений искусства.

В брошюрах и книгах наших советских авторов содержится немало убедительных доводов, разоблачающих субъективистские концепции в современной буржуазной эстетике. Однако меньше всего повезло в этом отношении киноискусству. О специфике киноискусства в общих работах по эстетике нет ни слова. За исключением самих киноработников, теоретическими проблемами киноискусства не занимаются, как правило, ни лекторы, читающие курс эстетики в наших вузах, ни кафедры и сектора в научно-исследовательских институтах.

Нам представляется, что здесь, с одной стороны, сказывается недооценка огромной роли киноискусства, а с другой стороны, догматический, цитатнический подход к вопросам теории. Привыкнув к цитатам и не найдя ни у Маркса, ни у Энгельса ни слова о кино, некоторые из наших эстетиков или искусствоведов пришли к выводу, что о нем как о виде искусства можно вообще умолчать.

По мнению некоторых наших искусствоведов, полезнее говорить не о специфике, а, наоборот, о единстве кино со всеми другими видами искусства. Этот взгляд имел определенный резон в период, когда было распространено метафизическое противопоставление кинематографа искусству в целом.

Статья печатается в порядке обсуждения.

Вот почему прав С. Герасимов, который в своей работе «О профессии кинорежиссера», опубликованной в сборнике «Вопросы мастерства в советском киноискусстве» (Госкиноиздат, Москва, 1952), писал: «В годы немого кино существовала заметная тенденция противопоставлять кино всем иным искусствам, замыкаться в поисках так называемой специфики кино. Эта тенденция, возникшая из стремления утвердить кино как самостоятельное искусство, приводила многих кинорежиссеров и кинокритиков к нигилистическому отрицанию опыта всех других искусств. Они видели силу и значение кино только в том, что о т л и ч а л о кино от других искусств, что было недоступно или мало доступно другим искусствам, а не в том, что позволяло ему глубоко и правдиво отражать действительность... Сознавали или не сознавали это изобретатели таких теорий специфики киноискусства, все они стояли на формалистических позициях».

На том этапе действительно важнее было вести борьбу против чрезмерного увлечения «спецификой» кино. Но, как это нередко бывает, ведя борьбу против одного извращения, мы забыли о необходимости вести борьбу с другим. Мы стали забывать, что без вскрытия к а ч е с т в е н н ы х о с о б е н н о с т е й киноискусства нельзя понять ни теоретических, ни практических задач, стоящих перед кино, невозможно бить по-настоящему, то есть с марксистских позиций, тот же формализм.

Совершенно очевидно, что на современном этапе, когда советская эстетическая мысль, поднимаясь на новую, более высокую ступень, глубже, чем раньше, осмысливает грандиозный практический опыт советского искусства, недооценка проблемы специфики киноискусства является особенно вредной и недопустимой.

Работники советского кино, подобно работникам советской литературы, являются инженерами человеческих душ. Они творят по объективным художественным законам, воспевая прекрасные стороны действительности и ведя беспощадную борьбу с общественным злом, со всем омерзительным наследием старых, отживших отношений.

К киноискусству полностью относятся все основополагающие принципы марксистско-ленинской эстетики об искусстве как форме общественного сознания, о единстве формы и содержания при примате содержания, о типическом как основной сфере проявления партийности. Киноискусство, так же как и все другие виды искусства, опирается на программное положение Ленина, указавшего, что искусство принадлежит народу, что оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс, должно быть понятно этим массам и любимо ими, должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их.

Огромная заслуга в анализе качественных особенностей киноискусства вообще и советского киноискусства в особенности принадлежит М. Горькому, который еще в 1915 году предугадал «исключительное место» киноискусства в обществе, освобожденном от гнета капитализма. В статье И. Вайсфельда «Горький и творчество кинодраматурга» (сборник «Вопросы кинодраматургии») прослежена история активного участия Горького в жизни кино, начиная с корреспонденции писателя с Нижегородской выставки 1896 года, и изложены общеэстетические мысли великого писателя об особенностях киноискусства. В статье показано, что для Горького советское кино является прежде всего могучим орудием коммунистического воспитания масс. Горький считал, что киноискусство должно прежде всего показывать положительных героев социалистической эпохи, должно быть ч е л о в е к о в е д е н и е м, не менее значительным по своей художественной силе и выразительности, чем художественная литература. В статье цитируются слова Горького о том, что и в кино главное — это

люди. «Ведь у вас в кино и человек и жизнь за рампу не спрячется и в кулисы не убежит, так что у вас за человека и за жизнь ответственность большая, чем, например, в театре, — и это ясно. Особенно за нашего человека и за нашу жизнь».

Говоря о Горьком как сценаристе, Вайсфельд отмечает, что Горький, задумывая сценарии, не только рисовал в них типические характеры, но и раскрывал в действии историю их роста и организации.

Однако в статье Вайсфельда не показано, что именно Горькому удалось глубоко и конкретно раскрыть некоторые особенности специфики киноискусства.

Горький отрицательно отнесся к предложению французских кинематографистов экранизировать «На дне» и заявил: «В этой пьесе по существу ничего не происходит; она рисует среду — и только. Кино сломает себе зубы на этом». Приведя этот пример, Вайсфельд пишет: «Мы не будем здесь говорить о причинах, побудивших писателя заявить, что в «На дне» ничего не происходит».

Нам представляется, что как раз об этом следовало бы говорить подробно потому, что в этих двух фразах Горький фактически не только поставил проблему отличия кино от театра, но и наметил ее решение. Он требовал, чтобы киноискусство в силу одному ему присущих возможностей не скупилось на показ характеров в их развитии во времени. Он считал, что кино в состоянии последовательно прослеживать жизнь своих героев, в то время как в театре драматург вынужден чаще всего ограничиться только одним или несколькими этапами из их жизни. Театральный зритель как бы сам дорисовывает биографию героя. В киноискусстве эта биография непосредственно выступает перед зрителем во всей своей многогранности. В сценарии «По пути на дно» Горький не случайно делает содержанием сценария историю жизни Луки, Сатина, Барона и прочих героев «На дне», в пьесе же он заставлял зрителей самих догадываться, что привело Барона или Луку «на дно».

Своим гениальным художественным чутьем Горький осознал качественные особенности киноискусства.

В чем же, однако, специфические черты, относящиеся только к кино?

* * *

История искусств — а понять любое явление можно только исторически, в процессе его генезиса — со всей убедительностью показывает специфичность киноискусства. Истоки живописи, архитектуры, музыки и танца коренятся в древнейшей эпохе первобытного строя; киноискусство же — самое молодое искусство, искусство конца XIX, а по сути дела, начала XX века. Оно не могло существовать вне современной машинной техники, как и киноаппарат мог возникнуть лишь в результате достижений науки и техники. Кинематограф наших дней немыслим вне соответствующей технической базы, вне развитой промышленности. Поэтому, если все остальные виды искусства могли развиваться и даже достигать величайшей степени совершенства вне прямой зависимости от того или иного уровня в развитии техники, то киноискусство непосредственно опирается на определенный, высокоразвитый технический базис. Напомним следующее классическое положение Маркса: «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно также и развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир»*.

---

* К. Маркс, К критике политической экономии, Госполитиздат, 1949, стр. 224.

Киноискусство в отличие от других видов искусства находится в полном соответствии с развитием материальной основы общества.

Вместе с тем положение Маркса о враждебности капиталистического способа производства искусству полностью относится также и к киноискусству.

Несмотря на то что киноискусство возникло на базе капиталистической крупной промышленности и в этом смысле «обязано» капитализму, капиталистические производственные отношения, как отношения эксплуатации человека человеком, несомненно, наносят киноискусству смертельный удар.

Производство фильмов превращается в одну из отраслей капиталистической промышленности. Действующий в эпоху империализма основной закон погони капиталистов за максимальной капиталистической прибылью находит в кинопромышленности характерное проявление. Монополистический капитал превращает кинофильмы в орудие империалистической пропаганды. Он лишает кино права называться искусством, ибо явная порнография, воинствующий аморализм находятся в антагонистическом противоречии с искусством как таковым. Мысль Маркса о несовместимости капиталистической системы с настоящим расцветом искусства раскрывает причины, по которым самый молодой вид искусства сразу оказался обреченным в странах капиталистического лагеря на старческий маразм.

Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. Киноискусство, возникшее в предимпериалистический и империалистический период, то есть в период, когда буржуазия превратилась в реакционный, паразитический класс, а сам капитализм стал загнивающим и умирающим, не могло не приобрести реакционного характера. Буржуазное киноискусство никогда не шло дальше сентиментально-мещанских и псевдогуманистических «боевиков», фактически восхвалявших буржуазный образ жизни. Для буржуазного киноискусства с самого его начала характерен отрыв формы от содержания. Большие реалистические произведения киноискусства появляются в странах капитализма тогда, когда художник прямо и честно говорит зрителям о вопиющих противоречиях буржуазного мира.

Эпоха социализма создает все объективные предпосылки для небывалого расцвета всех видов и жанров искусства, и в том числе кино. Расцвет киноискусства при социализме научно обоснован Лениным, подчеркивавшим с особой силой его массовость, его подлинную народность. Изданный за подписью Ленина декрет Совнаркома РСФСР от 27 августа 1919 года «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению» явился организационным мероприятием мирового значения, характеризующим отношение Коммунистической партии и Советского правительства к киноискусству как величайшему орудию в руках масс, строящих социалистическое общество.

Как и все виды искусства, кино является особым методом отражения действительности. Предметом киноискусства, как и всякого искусства, является жизнь во всех ее формах и проявлениях. Известно, какое огромное значение придавали классики марксизма-ленинизма познавательной возможности искусства. Маркс особенно ценил Бальзака за то, что тот сумел лучше всех буржуазных экономистов, вместе взятых, раскрыть существенные стороны развития капиталистических отношений во Франции. Превосходство Шекспира над Шиллером Маркс видел, в частности, в том, что Шекспир, как гениальный реалист, лучше Шиллера мог постичь жизнь во всех ее формах и проявлениях. Назвав Толстого «зеркалом рус-

ской революции», Ленин тем самым охарактеризовал необычайную способность Толстого проникать в самые глубины русской действительности.

Коммунистическая партия, определяя пути развития советской литературы и искусства, в своих решениях неизменно отмечает, что советский художник должен глубоко знать жизнь наших людей, их борьбу за торжество коммунизма, их замечательные чувства и не менее замечательные мысли.

Для лучших деятелей советского кино характерно глубокое стремление познать советскую действительность во всех ее проявлениях, познать социалистические производственные отношения и на основе этого познания рассказать о советском человеке, о его замечательных чертах.

В сборнике «Вопросы кинодраматургии» помещены воспоминания Вс. Вишневского о том, как создавался фильм «Мы из Кронштадта». Писатель начал работу над фильмом с собирания литературного материала. Однако главным было активное вторжение Вишневского и его сотоварищей в жизнь, изучение натуры, систематизация своего личного опыта, так же как и опыта многих современников изучаемых событий. Вс. Вишневскому нужно было создать образ латышского стрелка, отдающего свою жизнь за дело Октябрьской социалистической революции. «Я годами наблюдал латышей, видел их в боях», — заявляет Вишневский. Из этих многолетних наблюдений легко, естественно, органически родилась фигура латышского революционера, пламенного советского патриота. Вишневский тщательно изучал экспонаты Центрального военно-морского музея в Ленинграде, знакомил режиссера фильма Е. Дзигана с Кронштадтом и с Балтийским флотом.

«Мы много времени отдали на подробный осмотр города, — пишет он. — Я показывал Дзигану ряд исторических мест — Якорную площадь, флотские казармы, пехотные казармы, рассказывал о взаимоотношениях моряков и пехотинцев в старом Кронштадте. Мы бродили по бульварам и по парку, и режиссер тут же наблюдал новые варианты краснофлотского бытия: современные прогулки, шутки, встречи с девушками и т. д.»

Это глубокое знание авторами жизни, практики, больших и малых дел своих героев обусловило выдающийся успех замечательного советского фильма «Мы из Кронштадта».

Опубликованная в том же сборнике статья П. Павленко так и озаглавлена: «Школа писателя — жизнь». В статье правильно объясняется секрет творческих удач художника: «Они происходят вовсе не по причине какого-либо особого таланта... а потому, что за всякой удачей лежат 15—20 лет жизни, лежит огромный жизненный опыт»...

П. Павленко рассказывает, как он неоднократно объезжал почти весь Советский Союз, изучал людей, их судьбы, посещал не один раз, а много раз одни и те же места. «Как благодетельно бывать в одном и том же месте несколько раз!» — восклицает он.

Как писать, что писать, о чем писать? Ответы на эти вопросы, по справедливому мнению Павленко, «можно почерпнуть лишь из доскональ ного знания развивающейся действительности, ее передовых явлений, ее передовых идей».

С. Герасимов в цитированной уже нами статье «О профессии кинорежиссера» удачно, с правильных эстетических позиций показал, что как для сценариста, так и для кинорежиссера и киноактера одинаково важна общая задача: «полнее и глубже раскрыть в произведении явления действительности, яснее и доходчивей передать их смысл». Он приводит интересный пример, свидительствующий, что глубское и основательное знание изображаемой в фильме действительности необходимо даже для так называемых «статистов». «Мне довелось, — сообщает С. Герасимов, — са-

мому наблюдать подобное активное творчество участников массовой сцены при съемке эпизода «Бомбежка переправы» для фильма «Молодая гвардия». Съемка производилась в Донбассе, в местах подлинных событий. Люди, которые в ней участвовали, пережили варварские бомбежки мирного населения фашистами. И когда съемки начались, участники сцены настолько глубоко прониклись поставленным перед ними заданием, настолько «вошли в образ», что понадобилось немало труда, для того чтобы вернуть иных из них к ощущению реальности.

Чем ближе, чем понятнее исполнителям массовой сцены воспроизводимое событие, тем полнее и правдивее они осуществляют свою задачу, тем глубже они входят в образ участников этих событий, тем легче они вызывают в себе те мысли и чувства, которых добивается от них режиссер».

Советское киноискусство, как и все советское искусство в целом, исходя из принципов социалистического реализма стремится к глубокому познанию жизни.

Однако это положение в применении к вопросам киноискусства требует специального анализа.

Каждый вид искусства обладает своими специфическими средствами и приемами познания действительности. Живопись отражает жизнь иначе, чем литература или музыка. Репин и Толстой нередко изображали людей, вышедших из одного и того же класса, играющих в обществе одинаковую роль, то есть изображали одно и то же, но своими особыми, специфическими приемами, порой воспроизводя разные стороны одного и того же явления. Было бы нелепо требовать от «Евгения Онегина» Чайковского и от «Евгения Онегина» Пушкина тождественного воспроизведения одних и тех же характеров. Даже самый выдающийся, самый реалистический балет иначе воспроизводит общественные отношения, чем роман или повесть.

Мы согласны с упреками нашей критики об отсутствии подлинно чеховской манеры в кинокартине «Анна на шее». Но вместе с тем следует учесть, что даже самая близкая гениальному русскому писателю интерпретация его мироощущения средствами кино будет качественно отличаться от непосредственного письма самого Чехова, так же как «Анна Каренина» Толстого и «Анна Каренина» на сцене МХАТ при всей их близости не тождественны друг другу, ибо драматургия имеет свои законы, отличные от законов художественного повествования.

Отсюда, в частности, проистекает и то обстоятельство, что не все стороны жизни могут быть с одинаковым успехом отражены любым видом искусства.

Нельзя не согласиться поэтому с удачным примером В. Ванслова о некотором «преимуществе» живописи и в особенности поэзии в отражении определенных сторон действительности по сравнению с музыкой. «Живопись непосредственно воспроизводит видимые нами стороны действительности и через это воспроизведение раскрывает ее сущность, передает чувства, идею. Поэзия подробно и детально описывает все обстоятельства происходящего действия во всей его целостности. Музыка же не может непосредственно нарисовать обросший травой косматый шлем, желтеющие кости, мирный плющ, обвивающий вонзенные в землю копья, и т. п. Не может музыка и подробно, синтетически описать все обстоятельства разворачивающегося действия»*.

Само собой понятно, что от этой некоторой «ограниченности» музыкального отображения действительности принципиально отнюдь не

---

* В. Ванслов, Об отражении действительности в музыке, Музгиз, 1953, стр. 38.

колеблется познавательное значение музыкального искусства. Как бы ни отличались виды искусства друг от друга, все они в образной форме воспроизводят бытие.

Но если каждый вид искусства в известной степени ограничен своей спецификой, то киноискусство имеет в этом смысле особое значение, ибо киноискусство — это синтетическое искусство. В киноискусстве органически (отнюдь не механически) сочетаются в единстве поэзия, живопись и музыка, что определяет его особые возможности познания жизни во всей ее многогранности.

Наиболее трудно установить принципиальное отличие киноискусства от театрального искусства, ибо последнее также в известной степени носит синтетический характер. Однако при более тщательном анализе и здесь качественные особенности кино выступают со всей резкостью.

Еще Аристотель справедливо подметил, что театральное представление складывается из двух основных компонентов: слова и действия. Актеры, которые только говорят на сцене, не осуществляют главной функции театра — раскрытия образа того или иного героя через его действие. (Нам представляется, что главная слабость французской комедии, приезжавшей на гастроли в СССР, в том, что ее актеры только говорят, но мало действуют.) В то же время театр, лишенный слова и звука, также не в состоянии создать полноценный образ. Даже в балете образ раскрывается и через действие актера и через музыку. В кинематографе, несмотря на огромную роль слова, все же мастерство актера, его способность раскрыть соответствующий художественный образ в первую очередь проявляется в действии, причем в таком действии, которое отличается особой зрительной выразительностью.

Мы не согласны поэтому с формулировкой, имеющейся в интересной и в общем правильной статье «Киноискусство», которая помещена во втором издании Большой Советской Энциклопедии: «В советском киноискусстве слово стало главным средством выражения идеи произведения и характеристики персонажей» (т. 21, стр. 22).

При всей важности слова главным средством в киноискусстве остается действие актера, причем это действие качественно отличается от действия актера в театре, что объясняется почти неограниченными техническими возможностями кино. Достаточно сравнить бой на сцене театра с батальной сценой в кино. Чапаев на сцене театра был бы другим, чем Чапаев в одноименном фильме. В кинокартине мы видим Чапаева непосредственно в бою и на отдыхе, видим Чапаева на коне и плывущим через реку. В театре действия Чапаева были бы ограничены театральной площадкой, и зритель сам дорисовывал бы действия своего любимого героя, непосредственно не показываемые в спектакле. Действия актера в театре отличаются некоторой «скупостью», «ограниченностью», «прерывностью». Действия киноактера многоплановы и в этом смысле непрерывны и неограниченны.

Чрезмерно длинные диалоги и монологи в кино утомляют. В театральной пьесе они часто служат украшением.

Нам представляется, что наиболее правильно к проблеме роли слова в кино подошел А. Довженко в статье «Слово в сценарии художественного фильма» (сборник «Вопросы кинодраматургии»). Отметив, что переход от немого кино к звуковому представляет собой качественный скачок, он вместе с тем подчеркнул, что в киноискусстве ни в коем случае нельзя обрекать артиста на роль чтеца.

«Некоторые кинокартины слишком литературны, — справедливо пишет Довженко. — Кинодраматург и постановщик, как бы позабыв о богатейших средствах выразительности кинематографа, положились всецело

на волю слов и плывут по их течению, полагая, что так и надо, что нам-де нечего бояться слова, что нам есть о чем сказать человечеству. Последняя истина, безусловно, неоспорима, и наша советская литература и все наше искусство говорят человечству о самом главном, раскрывая перед ним путь народов к счастью. Но отсюда отнюдь не следует, что кино должно игнорировать свои, одному ему присущие изобразительные средства. Можно сознательно не прибегать ко многим возможностям кино в случаях, когда оно является лишь способом или средством, подобно печати, фиксирования на пленке театральной пьесы, но выступая на экране, как самостоятельное искусство, подобно художественной прозе или поэзии, оно всегда должно стремиться к использованию своей неповторимой, увлекательной и богатой специфики».

Довженко считает недостатком, что дикторский текст у нас почти полностью изгнан из художественных фильмов и встречается лишь в исключительных случаях, точно так же как его родная сестра — надпись; и дикторскому тексту и надписи отводится незавидная роль заплат в тех местах картины, где у автора оказался недостаточен запас специальных изобразительных средств.

Чтобы яснее выпятить специфические особенности киноискусства в связи с проблемой слова, Довженко приводит пример поведения героини фильма «Мексиканская девушка». Когда она молча бредет через широкий и быстрый ручей навстречу своему несчастному другу, без е д и н о г о с л о в а берет у него белье и молча уходит, то это м о л ч а н и е буквально потрясает зрителей.

«Мы подчас забываем о тишине в фильме, — пишет далее Довженко. — За недостаточность нашей работы над словом в сценариях, за наше неумение кратко выражаться расплачивается режиссер. А с ним рядом, сами того не сознавая, расплачиваемся и мы, кинодраматурги, забывающие в силу своей литературной инерции о том, какие краски теряют наши диалоги в картинах, лишенных тишины в нужных местах и в достаточной мере, лишенных языка вещей, метафор, метонимий и других средств несловесного выражения, вызывающих у зрителя всегда неизменное удовольствие и то, что я называю благодарностью за доверие к уму».

Но вместе с тем нельзя не констатировать, что Довженко не всегда придерживается в своей статье правильной точки зрения на соотношение киноискусства и литературы. Его категорическое заявление о том, что «художественная кинематография существует, как известно, на базе литературы», явно противоречит всему сказанному автором. Художественная кинематография отнюдь не существует только на базе литературы.

Творческие успехи самого Довженко в качестве режиссера и кинодраматурга обусловлены в первую очередь именно тем, что он на практике исходил из специфики киноискусства и действовал в союзе с литераторами, а не в качестве компилятора или исполнителя, копирующего театр.

Следует сказать и еще об одной существенной черте, отличающей кино от театрального искусства.

И в театре и в кино артисты действуют в определенной среде. Однако в театре среда эта обычно ограничивается самой «скромной» декорацией. В кино среда играет неизмеримо бóльшую роль. Успех «Сказания о земле Сибирской» или «Кубанских казаков» во многом обязан показу замечательной природы.

Можно без преувеличения сказать, что природа в киноискусстве выступает как активное действующее лицо. Иногда это переходит даже в свою противоположность. Так, в кинокартине «Случай в тайге» природа заслоняет, а пожалуй, и заменяет актера, что в значительной степени снижает принципиальную ценность самой кинокартины.

Следует учесть и еще одно, на наш взгляд, весьма важное обстоятельство. В театре актер устанавливает непосредственный внутренний контакт со зрителем. Киноактер в процессе киносъемки лишь представляет себе зрителя, предполагает зрителя, мыслит его. Отсюда принципиальное отличие творческого действия актера театра и киноактера.

Познавательная сила киноискусства неизмеримо возрастает в силу технических возможностей кино. Заимствуя у живописи метод конкретности, наглядности и красочности, кино благодаря технике доводит эту конкретность и наглядность до ничем не ограниченных размеров.

Великие познавательные возможности кино вместе с тем таят в себе одну принципиальную опасность, которую нельзя недоучитывать и теоретически и практически. Способность отобразить столь большое количество сторон и черт действительности создает возможность измельчания, «бытовизма», точнее — натурализма, перехода от художественного образа к «художественной фотографии». Само собой понятно, что возможность натуралистических вывихов отнюдь не означает перехода этой возможности в действительность; речь идет лишь об опасности натурализма в киноискусстве. Подлинный художник в киноискусстве, так же как и во всех других видах искусства, всегда сможет избежать этой опасности.

Будучи подлинно синтетическим искусством, киноискусство должно явиться синтезом реалистических достижений поэзии, живописи, музыки и других видов искусства. Советское киноискусство развивается на основе великих принципов социалистического реализма. Оно входит составной частью в социалистическую надстройку, то есть отражает победивший в СССР социалистический общественный строй и оказывает на его дальнейшее укрепление и развитие активное воздействие.

Технические особенности и синтетический характер киноискусства дают ему то особое преимущество, которым не обладает даже самое гениальное произведение живописи. Речь идет о безграничных пространственных возможностях. Всякий пейзаж, изображенный даже самым выдающимся художником, неизбежно может схватить только одну сравнительно небольшую частицу природы. Левитан, например, мог изобразить в любой из своих работ только одну, пусть самую характерную, частицу могучей русской реки. Киноискусство может показать волжский пейзаж в бесчисленных планах и масштабах. Сирень на полотне Кончаловского не может с пространственной точки зрения конкурировать с кино, которое может показать безграничные сиреневые сады.

В свое время Шекспир в драматических хрониках, посвященных английской истории, и в частности борьбе англичан с французами, был в большом «техническом» затруднении, о котором он во всеуслышание заявлял: как переносить действие из Англии во Францию, а потом снова возвращаться вместе с героями на Британские острова?

Киноискусство не испытывает подобного рода трудностей. Оно в состоянии беспрепятственно переносить события в любые части света, сохраняя при этом необходимое для художественного воспроизведения действительности единство.

Еще большие возможности имеет киноискусство в отражении процессов, совершающихся во времени.

Гений Репина сумел показать Стасова динамически, как замечательного человека, с острым глазом и живым темпераментом, человека большого ума и целеустремленности, упорного, решительного, сосредоточенного и одновременно неукротимого в своем творческом горении, умудренного опытом.

Но все же — такова природа всякого портрета — Репин изображает

Стасова лишь в определенный момент его бытия. Зритель как бы дорисовывает этот портрет во времени.

Кино изображает Стасова на различных стадиях его биографии. Оно может показать человека с его детских лет, иногда со дня рождения и кончая его последним часом. Героиню «Сельской учительницы» мы видели, например, почти на всем протяжении ее бытия.

Таким образом, пространственное и временное могущество киноискусства превращает его едва ли не в самый динамический вид искусства.

Движение и развитие — всеобщий закон природы, общества и мышления. Всякий покой, как это доказала наука, носит лишь относительный характер. Искусство всегда отображает движение. Если бы оно не отображало движения, оно не выполняло бы своих познавательных функций, не было бы отражением действительности. Однако, если живопись отражает движение через статическое изображение, то киноискусство показывает движение непосредственно. В этом огромное преимущество кино. Динамичность кино неизмеримо превосходит динамичность театра.

Но вместе с тем здесь таится определенная опасность стать на путь абсолютного релятивизма. Быть абсолютным релятивистом — это значит отрицать объективную истину, отрицать качественные отличия одних явлений от других, ставить действительность в зависимость от субъекта. Релятивизм в искусстве означает неумение схватить главное и решающее, отличить существенное от несущественного. Релятивист в лучшем случае схватывает множество фактов и, быстро переходя от одного к другому, не в состоянии эти факты обобщить. В ленинских трудах всем видам релятивизма нанесен сокрушительный удар. Ленин доказал в «Материализме и эмпириокритицизме», что постоянная изменяемость явлений вовсе не означает, будто все в мире носит условный, преходящий, релятивный характер. «Материалистическая диалектика Маркса и Энгельса, — писал он, — безусловно включает в себя релятивизм, но не сводится к нему»*.

Показывая изменяемость, преходящий характер любого явления, киноискусство не должно ни в коем случае становиться на путь субъективизма и релятивизма, на путь скольжения по поверхности, на путь превращения художественной кинокартины в калейдоскоп быстро сменяющих друг друга событий. Мы бы сказали, что киноискусство не должно злоупотреблять своими техническими возможностями.

Нам представляется, что некоторые наши даже лучшие историко-художественные фильмы грешат этим своеобразным проявлением релятивизма. При многих их несомненных достоинствах некоторые такие фильмы страдают известной калейдоскопичностью. У зрителя, подобно гётевскому Фаусту, появляется желание остановить мгновение...

Явным нарушением специфики киноискусства представляется нам имеющаяся кое у кого тенденция «театрализации» кино. Передача средствами кино той или иной театральной постановки может быть отнесена скорее к документальному, нежели к художественному кино. Увековечить лучшие постановки таких выдающихся театров, как Художественный или Малый, оставить потомству замечательные образцы игры их актеров — большая и благородная задача. Но она лежит в совершенно иной плоскости, чем задача развития киноискусства, обладающего иными возможностями, чем театр. Синтетический характер киноискусства, его зависимость от сложной кинематографической техники порождают особые приемы творчества, свойственные только ему, в отличие от всех других видов искусства.

---

* В. И. Ленин, Собр. соч., т. 14, стр. 124.

Как известно, любой вид художественного творчества, в конечном счете, носит общественный характер. Художник может творить один, но он творит всегда в связи с обществом, под влиянием определенных общественных условий и интересов, выражая те или иные общественные тенденции.

Недаром искусство рассматривается как форма общественного сознания. Не было и не может быть художников-робинзонов. Живописец может один разводить краски, может игнорировать советы своих друзей, может чувствовать себя, если он мелкобуржуазный индивидуалист, «независимым» человеком, «мерой всех вещей», — и все же художественное творчество всегда является творчеством коллективного человека, всегда проходит сквозь призму общественных отношений. Живя в Ясной Поляне в помещичьей усадьбе, Толстой вместе с тем был «мужицким» писателем, то есть писателем миллионов. Под влиянием крестьян творили такие выдающиеся русские художники, как Крамской и Перов. Великий Репин не только изображал бурлаков, но и выражал их чаяния и надежды. В народности сила великих корифеев искусства Пушкина и Шекспира, Гёте и Леонардо да Винчи. Великий русский драматург Островский справедливо писал: «История оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа, и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец и для всего света» *.

Однако общественная природа художественного творчества не всегда заметна и ощутима. Даже самому внимательному исследователю трудно иногда раскрыть глубокую внутреннюю связь между деятельностью художника и деятельностью масс, между индивидуальным и общественным сознанием.

В кино «социальный заказ» действует в наиболее открытой форме. Голливудский актер, вынужденный продавать свою рабочую силу, свои таланты и способности, скорее чем писатель или художник-«одиночка» сознает себя объектом капиталистической эксплуатации. В киноискусстве, которое экономически и технически основано на крупном производстве, с особой выпуклостью проявляется известный тезис Маркса о том, что класс, владеющий материальными средствами производства, владеет тем самым и духовными средствами производства.

Для кино характерно активное вторжение в жизнь, стремление воздействовать на самые различные ее стороны. На представителей советского кино эта специфическая особенность киноискусства возлагает особые, благородные задачи — быть в первой шеренге борцов за коммунистическое воспитание масс. Сам процесс кинотворчества коллективен в силу своей сложной технической базы, в силу технологических процессов самого создания художественных фильмов — процессов, требующих больших трудовых коллективов, необходимых для любого современного крупного производства. Киноискусство всегда предполагает большое количество участников — техников, актеров, режиссеров и т. д. Синтетическая природа киноискусства означает необходимость объединения в процессе создания фильма творческих усилий литераторов, живописцев, композиторов, актеров, режиссеров, научных консультантов.

Всякий процесс художественного творчества есть сознательный акт. Процесс художественного творчества, как и вообще любой трудовой процесс, предполагает определенную целенаправленность и плановость, хотя полученный результат и не всегда соответствует поставленным целям.

---

* А. Н. Островский, О театре, изд. «Искусство», 1947, стр. 67.

ДВА ДРУГА

(по повести Н. Носова
«Витя Малеев в школе и дома»)

Сценарий Н. Носова.
Постановка В. Эйсымонта.
Оператор Б. Монастырский.
Композитор М. Вайнберг.
Художник П. Галаджев.

В ролях:

Леня Крауклис, Вова Гуськов, Д. Сагал, В. Орлова, Оксана Бибина, Я. Жеймо, И. Зарубина, Миша Аронов, Боря Бурляев, Витя Белов, Наташа Заслуева, Ксения Спиридонова

Производство киностудии художественных фильмов имени М. Горького

Не может быть художественного творчества как бессмысленной и инстинктивной игры. Не может быть бесцельного творчества. Марксизм-ленинизм подверг в свое время беспощадной критике кантовский взгляд на искусство как на бесцельную игру.

В киноискусстве особенно выпукло проявляется целесообразный момент в искусстве, принципиальная недопустимость и невозможность в художественном творчестве «произвола», «анархии». Киноискусство без предварительного плана, без заранее поставленной цели, заранее выдвинутой задачи — явная бессмыслица.

История театра давно уже опровергла неверную ориентировку на актерское «нутро», на голую актерскую «интуицию». В киноискусстве «теория стихийности» и актерской интуиции была сравнительно легко опровергнута. Старый, метафизический, неверный в своем исходном пункте спор, кто является главной фигурой в театре — актер или режиссер, в киноискусстве теряет всякую почву. В киноискусстве режиссер и актер представляют собой неразрывный творческий коллектив. Это объясняется, на наш взгляд, спецификой самой подготовки кинокартины и прежде всего тем обстоятельством, что актер в кино заканчивает свои функции до непосредственного появления зрителя. Старые, дореволюционные актеры-самородки, работавшие на провинциальных подмостках, любили говорить: «Репетиции нам ничего не дают. Когда мы выходим на сцену и видим зрителя, мы действуем в силу актерской «интуиции». В кино такой аргумент технически невозможен. Объединяя в едином творческом коллективе писателей, актеров, режиссеров, композиторов, музыкантов и т. д., киноискусство объединяет их на принципиально другой качественной основе.

Изучение специфики кино имеет огромное теоретическое и практическое значение для работников кино и для искусствоведов и философов, работающих в области эстетики. Выяснение специфики киноискусства позволяет нам яснее определить и специфику всех других видов искусства, а это необходимо для разработки коренных вопросов марксистско-ленинской эстетики.

Советское киноискусство развивается на основе принципов социалистического реализма, замечательно сформулированных в приветствии Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза Второму Всесоюзному съезду советских писателей: «Быть на высоте задач социалистического реализма — значит обладать глубокими знаниями подлинной жизни людей, их чувств и мыслей, проявить проникновенную чуткость к их переживаниям и умение изобразить это в увлекательно доходчивой художественной форме...» Советское кино в силу своей специфики имеет огромные возможности для претворения в жизнь указаний партии.

Л. МИРОВ

ПО ПОВОДУ ЭСТРАДНЫХ КИНОКОМЕДИЙ

После кино эстрада, бесспорно, наиболее массовое из искусств: десятки миллионов людей ежегодно посещают эстрадные концерты и спектакли. Сейчас, когда наметился перелом в повышении качества эстрадных представлений, когда делаются первые шаги для объединения опыта эстрады и кино, мне кажется, настало время начать большой и серьезный разговор о том, что роднит эти два самых массовых вида искусства, о наиболее злободневных и актуальных вопросах их дальнейшего развития, выяснить, что мешает их быстрому и качественному росту и попытаться совместными усилиями наметить пути создания веселых, жизнерадостных, ярких, полноценных эстрадных фильмов с участием мастеров эстрады.

Надо, в частности, выяснить, почему после первого и, казалось бы, в целом неплохого опыта по созданию картин нового, пусть пока еще трудноопределимого, но нужного вида искусства, у многих работников кинематографии появился какой-то холодок к этому большому и важному делу.

Одним из основных препятствий на этом пути является еще бытующий среди некоторой части работников искусства неправильный взгляд на эстраду, как на нечто легковесное, второсортное. У многих творческих работников кинематографии (чего уж греха таить!) нет подлинного доверия к художественному такту, вкусу, опыту артистов эстрады.

Поэтому, на мой взгляд, следует остановиться на некоторых узловых, принципиально важных вопросах эстрадного мастерства.

Наш народ любит и ценит веселую шутку, острое слово, сочный юмор и меткую сатиру. На нас, артистов советской эстрады, возложена высокая и почетная миссия нести в массы веселый, жизнеутверждающий смех. Мы стремимся к тому, чтобы каждый эстрадный концерт стал по-настоящему радостным и ярким праздником, чтобы зритель, придя к нам после трудового дня, хорошо отдохнул, развлекся.

Но мы значительно обеднили бы наше искусство, если бы ограничили его задачи только этими функциями. Ни на минуту нельзя забывать о том, что эстрада — могучее средство воспитания, что она, располагая мощным оружием юмора и сатиры, может и должна быть и агитатором и пропагандистом. Необходимо беспощадно высмеивать перестраховщиков и бюрократов, подхалимов и невежд, шкурников и любителей поживиться

за государственный счет. Надо уничтожать оружием сатирического смеха пережитки прошлого, мешающие нашему движению вперед. Но делать все это надо нам умело, убедительно и непременно весело.

Эстрада — не жанр, а один из видов искусства, включающий в себя целый ряд самых различных жанров. Танец и пение, музыкальные номера и эксцентриада, акробатика и бесчисленные разновидности так называемого разговорного жанра, и еще великое множество жанров самого разнообразного склада, переплетаясь между собой в самых неожиданных сочетаниях, составляют то, что мы называем эстрадным искусством. Все жанры эстрады равноправны, все они хороши, кроме скучных, разумеется.

Эстрадное представление должно быть веселым. Но смех — это не цель, а лишь средство. Предвзятое намерение сделать номер как можно смешнее неизбежно приведет к тому, что номер получится тяжеловесным, вымученным, а порой и просто пошлым. Подлинная комедийность должна основываться на реальных, естественных, жизненных ситуациях. Зритель смеется только тогда, когда он верит актеру. Малейшая натяжка, искусственность, фальшь — и ваша комическая выдумка не вызвала смеха, не понята зрителем, и номер безвозвратно погиб.

Признаюсь откровенно, что всякий раз, когда мы с М. Новицким готовим к постановке новую интермедию, меня охватывает робость. Ведь нам предстоит разговаривать со зрителем на самом трудном языке — на языке смешного! В отличие от спектакля недостаток эстрадного номера не скроешь от зрителя ни пышной декорацией, ни сложной интригой, ни большим количеством действующих лиц. У нас все на виду, все открыто пытливому и строгому взору зрителя.

Чтобы эстрадный номер имел успех, нужны огромное профессиональное умение, постоянный и напряженный тренаж и творческая смелость. Только в результате длительного, постоянного и упорного труда можно обрести необходимую легкость и непосредственность эстрадного представления. Но одного лишь профессионального мастерства недостаточно. Надо хорошо знать людей, жизнь, ее законы. Надо неустанно повышать свой идейный уровень: без этого эстрада не выполнит своей воспитательной функции.

Тысячу раз был прав Станиславский, сказав, что шутки шутить — дело очень серьезное, может быть, самое серьезное.

Когда говоришь о высокой технике актера эстрады, о технике, отточенной до блеска, доведенной до высокой степени совершенства, вспоминается замечательный актер, несколько работ которого мне посчастливилось увидеть в кино. Я говорю о чудесном французском актере Марселе Морсо. Этот выдающийся мастер эстрады создает свои образы без помощи слов. Жест, пластика, мимика — вот, собственно, весь арсенал его средств. Но то, что я увидел на экране, было, по существу, законченной киноновеллой. Пример Морсо лишний раз убеждает, что при помощи чудесного сплава эстрады и кино можно добиться исключительных результатов.

Сочетание эстрады и кинематографа — это новая проблема, выдвинутая самой жизнью.

Зрители во всех уголках нашей Родины хотят видеть у себя в гостях и Н. Смирнова-Сокольского, и Л. Утесова с его эстрадным оркестром, и К. Шульженко, и А. Райкина, и М. Миронову, и А. Менакера, и многих других больших и малых эстрадных мастеров. Но осуществить все это далеко не всегда возможно. Вот здесь-то и пришло на помощь кино.

Существует наиболее простой и дешевый способ: заснять на пленку лучшие эстрадные представления, отдельные наиболее удачные номера и монтировать эстрадные киноконцерты.

Создание таких кинопроизведений было бы вообще крайне желательно. За короткий срок при минимальных материальных затратах можно предоставить многомиллионному советскому зрителю широкую возможность увидеть целиком лучшие работы московской, ленинградской, украинской эстрады и многих других эстрадных коллективов нашей страны.

Сложности, возникающие при съемке драматических произведений, здесь, по существу, отпадают. Если всякого рода сокращения и купюры при переносе пьес на экран всегда крайне нежелательны, то здесь, наоборот, всегда можно совершенно безболезненно «ампутировать» один или два номера, не причиняя никакого вреда целостности фильма.

В то же время средствами кино можно широко раздвинуть рамки эстрадного спектакля. На сцене актер должен выступать на фоне рисованных декораций,— кино позволяет заменить их натурой. Я уж не говорю об огромном арсенале различных других средств кино, позволяющих значительно увеличить впечатляющую силу эстрадного представления.

Опыт создания фильмов по театральным спектаклям вскрыл и теневые стороны «механического» метода экранизации. То, что было наиболее эффектным на сцене, как-то потускнело при непосредственном переселении на экран, потеряло прелесть подлинной театральности. Точно так же (что особенно важно для нас, артистов комедийного плана) то, что вызывало в театре смех, порой оставляло безучастным кинозрителя. Очевидно, здесь еще предстоят поиски особых приемов для полноценной передачи на экране произведения сцены со всеми его оттенками, нюансами, полутонами.

Вслед за фильмами-спектаклями появились первые короткометражные кинокомедии, в которых снимались крупные мастера советской эстрады. Это «Сеанс гипноза» и «Тарапунька и Штепсель под облаками».

Короткометражная комедия — жанр, наиболее близкий эстраде. В этой небольшой кинокартине нет развернутого сюжета, нет сложной сюжетной интриги, главной движущей пружиной является актер. Мне кажется, что именно созданием комедийных киноновелл эстрада в первую очередь может найти свое истинное призвание в кино. Где, как не в короткометражном фильме, могут наиболее успешно проявить себя мастера миниатюры? Даже полнометражные эстрадные фильмы неизбежно должны распадаться на ряд миниатюр, более или менее удачно объединенных одним каким-то сквозным действием, логическим развитием сюжета.

В отличие от полнометражного короткометражный фильм должен сатирически изобличать какое-то одно определенное отрицательное явление, изображать одного отрицательного типа. Многогранность, многоплановость никак не свойственны киноминиатюре. Этого не учли Ю. Тимошенко и Е. Березин, а потому потерпели неудачу. Они попытались в своем небольшом фильме нанести удар сразу по нескольким целям, что лишило фильм сатирической целеустремленности и остроты.

Было бы ошибкой предполагать, что в короткометражном комическом фильме можно целиком полагаться на искусство актера, предлагая ему для работы сырой и непродуманный сценарий. Если в фильме нет подлинного юмора, если поведение и поступки действующих лиц плохо мотивированы, то никакой, хотя бы самой филигранной актерской игрой всех дыр не залатаешь. Однако порой подобную непосильную задачу пытаются взвалить на плечи исполнителей. Нечто похожее и произошло с фильмом «Сеанс гипноза». В картине снимались чудесные актеры, опытные мастера своего дела: А. Грибов, М. Яншин, Р. Зеленая, С. Мартинсон, Э. Геллер. Все они хорошо играют, говорят очень смешные слова, а в зале во время демонстрации фильма ни одной улыбки. Никто не

верит в реальное существование героев картины. Их поступки не чем иным, кроме желания рассмешить зрителя, чего бы это ни стоило, не мотивированы, а это обычно приводит к обратному эффекту. Смех — сильное средство, но чем сильнее оно, тем осторожнее им нужно пользоваться.

Предложение сниматься в фильме «Веселые звезды» меня очень обрадовало. Наконец после стольких разговоров, заседаний, статей дело создания эстрадного фильма становилось реальностью и мы, артисты эстрады, получили возможность сказать свое слово многомиллионной аудитории советских кинозрителей. Не без волнения развернул я сценарий нового фильма, написанный опытными, способными авторами Е. Помещиковым (хорошо знающим кино) и В. Типотом (хорошо знающим эстраду).

Но по мере того как я вчитывался в сценарий, все большее разочарование охватывало меня. Разве о таком сценарии мы мечтали на протяжении ряда лет? Это было явно несовершенное, написанное, повидимому, наспех литературное произведение. Авторы не решили основного вопроса: что собой должна представлять будущая картина — кинокомедию, со всеми присущими ей особенностями (и только в отличие от других с эстрадными артистами в основных ролях) или экранизированное эстрадное представление? Поначалу казалось, что сценарий развивается, как кинокомедия. В Москву на конкурс молодых дарований едут два киевлянина. Ряд эпизодов посвящен испытаниям, которым они подвергаются. Но затем хорошо начатая сюжетная линия неожиданно обрывается, темп картины все более и более замедляется и добрая половина фильма превращается в своеобразный киноконцерт, в котором выступают мастера эстрады.

Такая сюжетная рыхлость, по существу, уже заранее предопределяла неудачу фильма. Но это, к сожалению, еще не все. В театре эстрадное представление, как известно, занимает около трех часов, а длительность киносеанса обычно не превышает полутора часов, значит, размеры киноленты, грубо говоря, почти вдвое сокращали время выступления каждого из актеров. Для них создавалась определенная «теснота». Это ощущение хорошо известно нам, артистам Государственного театра эстрады. Авторы сценария не сумели найти подходящих условий для того, чтобы каждый из актеров мог наиболее широко и полно развернуть свое дарование (это, в частности, относится к Н. Смирнову-Сокольскому, Л. Утесову, М. Мироновой, А. Менакеру и другим). В сценарии были и другие существенные недостатки, которые впоследствии справедливо отмечались прессой, и на них едва ли стоит вновь останавливаться.

Словом, сценарий первого эстрадного фильма, на мой взгляд, не мог служить основой для создания полноценного художественного кинопроизведения. Этими соображениями я поделился с товарищами по работе — будущими участниками фильма. Но здесь я не встретил единодушия. Многие считали, что пусть лучше выйдет на экран хоть какой-нибудь эстрадный фильм, чем вообще не выйдет никакого. Большую активность проявили в эти дни и работники студии «Мосфильм» и Главного управления кинематографии. Но, признаться, за всеми их горячими словами о пользе и необходимости эстрадного сатирического кинообозрения не чувствовалось подлинного, искреннего интереса и любви к этому новому для всех нас делу. Видимо, их прежде всего беспокоила необходимость как можно скорее выпустить на экран такой фильм. Что же касается его художественных достоинств, то это как бы отходило на второй план.

В подготовке к съемкам «Веселых звезд» явственно проступал элемент кампанейщины. Мы, участники фильма, к сожалению, не сумели проявить необходимой твердости и сдали позиции. Правда, мы оговорили

себе право «доделывать» сценарий по ходу съемок, вносить нужные, на наш взгляд, дополнения, поправки и т. д. Однако опыт убедил меня в том, что этот путь таит в себе немало опасностей.

Здесь необходимо учесть существенную разницу условий работы актеров драмы и эстрады. В самом деле, как мы с М. Новицким работаем над интермедиями для эстрады? Бывает ли у нас такой этап, когда мы считаем, что интермедия абсолютно готова? Конечно, нет! Не только на репетициях, но и потом, перед зрителями, мы продолжаем непрерывные поиски новых, более ярких, более совершенных художественных средств для создания полноценного сценического образа. Правда, эта работа скорее носит характер окончательной отделки — оттачивается интонация, ищется наиболее правильный ритм, жест, темп номера. На каждую такую поправку мы получаем реакцию зрительного зала и имеем возможность сразу же проверить, насколько она уместна и удачна.

Драматический актер, играя в спектакле, должен забыть о существовании зрительного зала: между ним и зрителем мысленно как бы воздвигается «четвертая стена». Только при этом условии он наиболее полно донесет до зрителя сущность изображаемого им героя. Артисты же эстрады должны постоянно помнить о зрителе, общаться с ним, поддерживать постоянный контакт. Если мы не получаем ожидаемого отклика зрительного зала, то откладываем нашу работу в сторону, чтобы затем вновь вернуться к ней для поисков нового, наиболее удачного решения. Это непрестанное совершенствование эстрадного номера на сцене с полным на то правом можно назвать актерской импровизацией.

В кино мы столкнулись с необходимостью сразу же находить наилучшее, наиболее художественно полноценное решение каждого номера. Здесь проверять на зрителе уже не представлялось возможным. Нужно было сразу лепить образ, быть уверенным в его художественной полноценности. Надеюсь, что в большей или меньшей степени мы бы справились с такой задачей. Однако в «Веселых звездах» недоработанность сценария, необходимость его совершенствования «на ходу» вновь вернула нас к неизбежной импровизации, но уже в условиях куда более сложных. Поэтому эффективность проделанной нами работы оказалась значительно меньшей, чем мы ожидали. Разумеется, было немало удачных режиссерских «находок». Интересен номер с куклой в исполнении артистки Р. Зеленой. Однако все эти частности, детали, конечно, не могли восполнить сюжетной рыхлости фильма. Недостатки сценария мертвым грузом тянули ко дну наше «кинодетище», и потребовались поистине огромные усилия всего постановочного коллектива и режиссера В. Строевой, чтобы спасти его от «потопления».

Значит ли это, что в кино даже какой-то элемент импровизации противопоказан актерам, тем более эстрадным? Мне думается, нет. Как бы ни был хорошо и талантливо написан сценарий, все равно актер, к тому же комедийный, может добавить к нему что-то свое. Но заранее рассчитывать на такое творчество исполнителей не имеет права ни один сценарист. В любом случае постановочный коллектив должен получать совершенно законченное и продуманное во всех деталях произведение.

Это, казалось бы, неоспоримая истина, но мне приходилось слышать мнение, будто сценарий эстрадного фильма — это произведение, написанное своего рода симпатическими чернилами, а уже дело мастеров эстрады придать ему видимость, осязаемые формы. Неверно это! Мы, как и артисты всех других видов искусства, нуждаемся в продуманном во всех деталях сценарии. Об этом и говорит опыт «Веселых звезд».

Мне и М. Новицкому сценарий, по существу, не дал ни одной новой, интересно сделанной интермедии. Пришлось воссоздавать ранее уже не-

однократно исполняемые нами интермедии. Но, во-первых, они совсем не были предназначены для кино и, если годились для экранизации, то только в качестве отдельного концертного номера. Во-вторых, интерес к ним во многом снижался из-за того, что они были известны довольно многочисленной аудитории.

Но и в этом вопросе ни мы, ни постановщики картины не проявили необходимой принципиальности, и в фильм были включены (правда, немного «подрумяненными») несколько старых наших интермедий.

Поспешные поиски нового репертуара не могут привести к хорошим результатам. Неудачной оказалась песня, исполняемая в фильме Л. Утесовым. Это тем более досадно, что он известен прежде всего как замечательный пропагандист новой песни. А какие песни поют в народе из фильма «Веселые звезды»? Можно ли назвать хоть одну? К сожалению, нет.

С неудачным репертуаром выступила в фильме и талантливая эстрадная актриса К. Шульженко.

Кстати говоря, из-за недостатка ярких, оригинальных номеров во многом проигрывает в целом интересный фильм «Мы с вами где-то встречались», превратившийся в своеобразный юбилейный киносборник, посвященный творчеству А. Райкина и В. Полякова. Конечно, право каждого мастера эстрады запечатлеть на экране свои наиболее удачные работы. Но делать это нужно не в художественной кинокомедии (где все должно быть оригинальным), а в документальной киноленте, посвященной данному артисту.

В «Веселые звезды», как известно, включена сцена из «Бани». Закономерен ли, оправдан ли художественно такой прием?

Отрывки из спектаклей, включаемые как вставные номера в программу так называемых сборных концертов, обычно хорошо принимаются публикой. Но их никогда не дают в программах эстрадных представлений, объединенных каким-то единством замысла. Сцены из пьес здесь всегда будут чужеродным телом. И уж, во всяком случае, трудно себе представить, чтобы конферансье, ведущий эстрадную программу, к сценическому облику которого зритель привык, выступал известным героем популярной классической пьесы. Такого рода перевоплощение (как бы оно ни было талантливо) пойдет только во вред, так как зритель, находящийся под впечатлением уже известной ему «комической маски» исполнителя, ни за что не поверит в реальное существование изображаемого героя. Опасен такой прием даже и для талантливого Ю. Тимошенко. Зритель уже знает его как Тарапуньку с присущим ему мягким сочным юмором, и вдруг, по воле сценаристов, Тарапунька превращается в бюрократа и обывателя Оптимистенко (сюжетное оправдание этого превращения весьма сомнительно) Для чего, собственно, это было сделано? Чтобы усилить сатирическое звучание фильма? Но сцена из «Бани» по своему духу выпадала из плана картины. Может быть, постановщики хотели показать многогранность и разносторонность актерского дарования Тимошенко? Но в его исполнении Оптимистенко во многом проигрывает Тарапуньке.

Неудача со сценой из «Бани» весьма поучительна. Она подтверждает, что эстрада, так же как и всякий другой род искусства, имеет свои законы, и нарушать эти законы опасно. Мне кажется, как бы ни был хорош тот или иной фрагмент драмы, включать его в эстрадный фильм надо весьма осторожно.

Следует заметить, что, как ни странно, во время создания «Веселых звезд» с нами, участниками, у режиссуры не было настоящего творческого контакта. Наши советы, пожелания, предложения нередко вежливо выслушивались и... забывались. Повидимому, в этом определенную роль сыграла недооценка творческого вкуса работников эстрады. Характерный

пример. Картина, как известно, завершается традиционным выходом всех артистов на авансцену. Каждый из них по-своему обращается к зрителю. Но делается все это, к сожалению, без особой выдумки, по шаблону. Финал получился малоудачным — риторичным, несмешным. А ведь было предложение, чтобы в финале Утесов вдруг заговорил голосом... Рины Зеленой, Миров — голосом Шульженко и т. д. Невинная шутка, а насколько бы она украсила фильм! Но постановщики картины не пошли на это. Им казалось, что произойдет «снижение» жанра.

Мне думается, что опыт тесного творческого контакта между автором, режиссером и исполнителем, который всегда практикуется при создании любого эстрадного номера, должен найти себе место и при создании эстрадного кинофильма. И в этом нет никакого противоречия с тем, что говорилось выше о необходимости иметь завершенный сценарий. Речь идет только о том, что артисты эстрады могут и должны включаться в работу над сценарием значительно раньше, чем это практикуется сейчас.

Надо сказать, что отдельные неудачи «Веселых звезд» предостерегли постановщиков «Мы с вами где-то встречались» от повторения ошибок. Этот фильм, несомненно, получился более ярким и интересным. Прежде всего сценарий, написанный В. Поляковым, отличался значительно более высокими достоинствами. В нем много ярких диалогов, интересных, острых, подлинно комедийных положений. Зритель живо реагирует на сатирическое обличение различных отрицательных персонажей. Но главное — в фильме нет сюжетной рыхлости, нет фрагментарности, свойственной «Веселым звездам», где отдельные эпизоды, герои часто никак не связаны друг с другом и где даже невооруженным глазом видны драматургические пустоты. Фильм «Мы с вами где-то встречались» счастливо отличается от своего старшего эстрадного «кинобрата» большей оригинальностью, логичностью, целостностью и жизненностью сюжета (за исключением финала картины, который тоже получился явно «пристегнутым»).

Насколько мне известно, А. Райкин с самого начала принимал активное участие в создании сценария. И то, что мы не находим об этом никаких упоминаний в заглавных титрах, закономерно. Как ни крепко творческое содружество актера и автора, актер никогда не должен забывать о своей главной задаче — сценическом воплощении литературного героя. Поэтому, мне кажется, никак не заслуживает одобрения опыт Ю. Тимошенко и Е. Березина, которые взялись самостоятельно создать короткометражный фильм «Тарапунька и Штепсель под облаками», то есть выступили и в роли сценаристов и в роли исполнителей главных ролей, да еще и в роли режиссеров-постановщиков. Не слишком ли большой оказалась для них творческая нагрузка?

В фильме «Мы с вами где-то встречались» следует отметить удачу нескольких отдельных эпизодических ролей — начальника станции, фотографа, директора театра, нашедших ярких исполнителей в лице М. Яншина, А. Бениаминова и В. Меркурьева. Характерно, что наиболее удачные сцены фильма как раз те, которые были для него специально написаны, то есть встречи Райкина—Максимова, отставшего от поезда (хотя именно этот прием, увы, довольно избитый), с самыми различными людьми в незнакомом городе. Хорошо здесь прежде всего то, что в центре событий поставлен живой, активный положительный герой. Решительно и энергично он восстает против встретившихся на его пути нерадивых, бездушных, ленивых людей — бюрократов, подхалимов, перестраховщиков. Различными средствами, от тонкого юмора до буффонады, Райкин и его партнеры достигают в этих сценах высокой силы сатирического обличения.

Наоборот, эпизоды, взятые напрокат у эстрады, выглядят слабее, менее впечатляют.

ДОЧЬ СТЕПЕЙ

Сценарий Р. Фатуева.

Режиссеры:
Шакен Айманов,
Карл Гаккель.

Оператор М. Аранышев.

Композитор Е. Брусиловский.

В главных ролях:
З. Шарипова, В. Мухараев,
К. Бадыров, Ж. Огузбаев,
В. Харламова, С. Тельгараев.

Производство
Алма-Атинской киностудии

Итак, два первых эстрадных фильма подтвердили, что так же, как и для любого художественного кинопроизведения, для них первостепенное значение имеют художественные достоинства сценария. Необходимо создавать сценарии на интересном, логически развивающемся сюжете, избегая при этом механического соединения различных номеров.

Средства эстрады позволяют экрану очень хорошо разоблачать различные вредные пережитки в сознании людей. Фильм о вреде пьянства, пусть даже маленький, короткометражный, но сделанный с большой сатирической силой, сыграл бы весьма положительную роль. Острая сатирическая комедия, несомненно, оказалась бы очень полезной в борьбе с религиозным дурманом, с нелепыми предрассудками, суеверием.

Главное в эстрадном фильме — сила его комедийного звучания. Пусть даже те или иные положения картины будут совершенно «правильными», но если зритель не смеется, остается равнодушным, мы вправе говорить о творческой неудаче. И поэтому в усилении комедийных средств эстрадного фильма должен участвовать весь постановочный коллектив — и артисты, и операторы, и художники, и композиторы.

В этом году мы, артисты эстрады, казалось бы, не можем пожаловаться на невнимание к нам со стороны работников кино. Два полнометражных фильма — наше общее достижение. Но вместе с тем приходится сказать и немало горьких слов руководителям главка и студий.

Почему после выпуска первых двух фильмов наступило затишье? Разве с эстрадными фильмами на какой-то срок уже покончено? Разве выпуск первых фильмов не означал устойчивого интереса к новому роду веселой, острой кинокомедии, а был лишь кратковременной «кампанией»?

Среди многих картин, снимавшихся в прошлом году на «Мосфильме», не было ни одной сатирической комедии! А ведь студия могла запустить в производство имеющиеся интересные и вполне доброкачественные сценарии. Таким, по-моему, является, например, сценарий писателей-сатириков В. Бахнова и Я. Костюковского «Чехарда», остроумно и едко высмеивающий существующие в некоторых учреждениях бюрократические извращения со штатами. Этот сценарий получил одобрение, кажется, всех полагающихся инстанций. Но затем началась форменная чехарда: он прыгал со студии на студию и нигде долго не задерживался. Вероятно, он прыгает до сих пор... У меня (предполагалось, что в этом фильме будем сниматься я и Новицкий) сложилось такое впечатление, что кто-то на студиях боится сатирической остроты сценария, а потому предпочитает держать его на полках и не пускать в павильоны. В таком же положении пребывал и сценарий Я. Зискинда «В жаркие дни» (в этом фильме тоже намечали снимать меня и Новицкого).

В чем же дело? Почему опять тормозится создание нужных комедий?

Советский зритель хорошо принял первые эстрадные кинокомедии. Несмотря на очевидные недостатки и несовершенство этих картин, залы кинотеатров были переполнены.

Долг нашей кинематографии в тесном творческом содружестве с артистами эстрады создать кинопроизведения, отвечающие неизмеримо возросшему уровню советского искусства. Для этого имеются все возможности: есть способные писатели-сатирики, есть одаренные, широко популярные мастера эстрады, есть талантливые кадры творческих работников кино и среди них много чудесной творческой молодежи. Я уверен, что все артисты эстрады всегда горячо откликнутся на приглашение сниматься в кино. Не надо разрушать наш первый творческий контакт, будем всячески укреплять и развивать его, будем и дальше вместе работать на благо советского киноискусства.

Зритель ждет!

ПАМЯТИ ХУДОЖНИКА

Тридцать лет тому назад, двадцатилетним юношей, приехал Владимир Георгиевич Легошин в Москву из Баку, где, окончив драматический техникум, снимался в небольших ролях на Бакинской кинофабрике и сотрудничал в местных газетах в качестве художника. В Москве В. Легошин начал работать в «Опытно-героическом театре» Б.Фердинандова и одновременно занимался в киномастерской Л. Кулешова.

Пытливо и настойчиво учился режиссерскому мастерству В. Легошин. Со свойственным его характеру трудолюбием и упорством работал он ассистентом режиссера, художником, актером и режиссером передвижного театра «Синяя блуза», сценаристом.

В 1927 году по его сценарию (написанному совместно с С. Юткевичем и Г. Громовым) был поставлен фильм «Кружева», в 1928 году — «Перегон смерти».

В 1929 и 1930 годах, когда начались экспериментальные работы по звуковому кино, В. Легошин работал как сценарист и сорежиссер в лаборатории профессора А. Шорина над постановкой звуковой программы «План великих работ».

В эти годы В. Легошин сочетал работу на производстве с учебой в режиссерской мастерской С. Эйзенштейна при ГТК.

В 1933 году на кинофабрике «Востокфильм» В. Легошин совместно с режиссером М. Донским поставил звуковой фильм «Песнь о счастье». Это была первая серьезная работа молодого режиссера, в которой уже проявилось его стремление к жизненной правде и высокой идейности, к романтической трактовке изображаемых событий, к реалистичности в обрисовке образов советских людей.

В 1936 году Легошин переходит на работу во вновь организованную киностудию «Союздетфильм» (ныне студию имени М. Горького), на которой он и проработал до конца своих дней.

К двадцатилетию Великой Октябрьской революции на экраны страны вышел фильм В. Легошина «Белеет парус одинокий», поставленный им по сценарию автора этой популярной повести В. Катаева.

Опыт и мастерство, накопленные режиссером за предыдущие годы, серьезная и вдумчивая работа с автором, тщательная подготовка и кропотливое изучение исторических материалов, правильный подбор актеров и внимательная работа с ними, а особенно с исполнителями детских ролей, привели к блестящему результату.

Фильм «Белеет парус одинокий» по праву стал в ряд выдающихся произведений советского киноискусства. Он был тепло и радостно встречен юным зрителем, вызвал многочисленные похвальные отзывы в газетах и журналах страны.

«Белеет парус одинокий» дает реальное, действенное ощущение грозовых событий 1905 года, показывая восприятие революции детьми — героями фильма. Сделано это с большим тактом и вкусом; революционная борьба рабочих, которой помогают дети, показана ярко и убедительно. Фильм пленяет своей художественной простотой и искренностью, крепко построенным сюжетом.

Затаив дыхание, зрители следят за развитием действия. Вместе с героями фильма — маленьким рыбаком Гавриком и гимназистом Петей — они переживают все их приключения, живут их жизнью. Фильм снят солнечно, проникнут оптимизмом. Он одновременно лиричен и героичен. Ряд сцен отличается юмором и иронией (сцена именин, демонстрация по поводу царского манифеста и др.).

В фильме прекрасно сохранен колорит повести. Каждый, даже самый незначительный персонаж, полнокровен и сочен (плутоватая, внешне вежливая торговка рыбой; злобный изворотливый шпик; капитан парохода «Тургенев» и другие). Особенно ярко выделяются центральные образы картины — Гаврик, Петя, матрос Жуков, дед-рыбак.

«Работники детского кино,— писала тогда «Правда»,— хорошо сделали, показав маленьких и больших героев этой повести на экране. Режиссер Владимир Легошин, поставивший картину «Белеет парус одинокий» по сценарию Валентина Катаева, одержал победу. «Белеет парус одинокий» волнует своей правдивостью и жизненностью. Ярко воспроизведены одесские типы начала XX века... Все это — уже далекое прошлое нашей страны. Но поколения, только вступающие в жизнь, должны знать об этом прошлом! Фильм смотрится с неослабевающим напряжением».

В 1938—1939 годах В. Легошин работал над постановкой фильма «Шел солдат с фронта». Сценарий был написан Валентином Катаевым в тесном содружестве с режиссером. Фильм ярко и волнующе рассказывает о рождении советской власти на Украине, о наступлении полчищ немецкого империализма на молодую Украинскую Советскую Республику, о мрачных временах оккупации и, наконец, о тех днях, когда трудящиеся массы Украины, руководимые Коммунистической партией, с помощью Красной Армии наголову разбили чужеземных пришельцев, выбросив их за пределы своей Родины.

Правдиво и жизненно отображены в фильме эти незабываемые события, на фоне которых показано формирование сознания главного героя Семена Котко — солдата, вернувшегося с фронта в родное село.

Как и предыдущий фильм В. Легошина, картина «Шел солдат с фронта» отличается тонкой, реалистической манерой работы режиссера с актерами и динамикой монтажного построения сюжета.

Фильм имел заслуженный успех потому, что он воспитывал чувство патриотизма и гордости за народы, населяющие Советский Союз, и вместе с тем вызывал жгучую ненависть ко всяким захватчикам, посягающим на свободу, независимость и счастье других народов.

В 1941 году В. Легошин начал постановку цветного фильма-сказки «Снежная королева» по сценарию Е. Шварца, но закончить эту работу не удалось — началась Великая Отечественная война. В годы войны В. Легошин работал над короткометражными фильмами «Подводная операция» и «В подводном плену», написал сценарий и конферанс для фильма «Таджикский концерт».

В. Легошин

В 1945 году вышел новый фильм В. Легошина, «Поединок», поставленный по сценарию братьев Тур и Л. Шейнина. Этот фильм, посвященный героической работе советской разведки, сумевшей обнаружить и ликвидировать матерых представителей фашистской диверсионно-шпионской организации, отличается острым, увлекательным сюжетом. Режиссер умело пользуется в монтажно-ритмическом построении фильма классическими законами приключенческого жанра. Под руководством режиссера актеры создали яркие, запоминающиеся образы советских разведчиков и их врагов.

«Поединок», который много лет не сходит с экрана, стал любимой приключенческой картиной нашей молодежи — он учит ненавидеть врага и распознавать его, под какой бы личиной тот ни скрывался.

«Фильм «Поединок» — приключенческий фильм в хорошем смысле этого слова,— писала «Правда».— Его сюжетные положения интересны и остры, действие развертывается в быстром, энергичном темпе. И, что особенно ценно, элемент «приключенчества» нигде не заслоняет ведущей идеи фильма, идеи советского патриотизма, которым проникнута работа нашей разведки. Образ Родины, которой грозит опасность, незримо стоит за плечами советских людей, ведущих этот трудный поединок».

Следующий фильм В. Легошина — «У них есть Родина», поставленный им в 1950 году совместно с режиссером А. Файнциммером по сценарию С. Михалкова, свидетельствует о дальнейшем росте режиссерского мастерства Легошина.

Этот волнующий фильм рассказывает о судьбе советских детей, оказавшихся после войны в руках прямых наследников гитлеровцев — английских и американских поджигателей войны, и о мужественной борьбе советских людей, добивающихся возвращения этих детей на Родину.

Кинематографический язык фильма выразителен, предельно лаконичен и скуп. Авторы добились глубокого раскрытия характеров, сумели в каждом образе и в каждом эпизоде найти и показать самое важное, самое нужное для основной идеи произведения.

Киностудия имени М. Горького и режиссер Легошин получали множество писем от зрителей.

«Это правда!— писала, например, работница рижской фабрики «Красная Балтика» Лидия Муйжниекс, ребенок которой был вырван Советским правительством из рук английских реакционеров. Я хочу, чтобы фильм «У них есть Родина» увидели матери Великобритании и Соединенных Штатов Америки. Я хочу, чтобы мой голос — голос советской работницы, матери, пережившей весь этот ужас, правдиво показанный в картине, дошел до их сердец.

...Большое спасибо вам, товарищи, сделавшие этот фильм! Вы создали не просто картину, а великий скорбный документ, который звучит, как, грозный обвинительный акт против черных поджигателей войны, против преступников и врагов миролюбивого человечества».

В 1951 году режиссеру В. Легошину за создание фильма «У них есть Родина» была присуждена Сталинская премия третьей степени.

Последние четыре года В. Легошин занимался дубляжем иностранных фильмов. Он переозвучил на русский язык около двадцати фильмов, среди которых: «У стен Малапаги», «Жизнь Рембрандта», «Голубые мечи», «Совет богов», «Стальной солдат», «Опасное сходство» («Рюи Блаз»), «Обреченное село», «Неаполь — город миллионеров», «Два бигха земли».

К дубляжу Легошин относился с чувством большой ответственности, вкладывая в него много кропотливого, настойчивого труда. Сотни часов проводил он в темном зале озвучаний, терпеливо добиваясь от актеров и нужных оттенков в интонациях, и точного соблюдения синхронности, и правильных эмоциональных акцентов. Благодаря тщательности этой работы, высокой требовательности, предъявляемой к себе и к актерам, он добился высоких результатов.

Легошин написал и опубликовал в 1953 году («Искусство кино», № 7) большую статью по вопросам дублирования фильмов, многие положения которой составляют основу нового технологического процесса дубляжа фильмов, разработанного студией имени М. Горького.

Занимаясь дубляжем, В. Легошин одновременно много лет работал над сценарием своего будущего фильма. В оригинальной форме фантастической сказки он хотел рассказать зрителю о счастье советского человека. Безвременная кончина оборвала эту работу.

Большой и славный путь прошел режиссер Владимир Георгиевич в советской кинематографии. От картины к картине росло и совершенствовалось его режиссерское мастерство, творчески созревал взыскательный талант художника.

Фильмы В. Легошина выдержали испытание временем. До сих пор живут на экране смелые и мужественные мальчики Гаврик и Петя, лукавая Фроська, умный и проницательный следователь Ларцев, благородный воин Добрынин. Яркие и правдивые образы их много лет учат и еще будут учить миллионы советских детей беспредельной любви к своей Родине, высокому чувству патриотизма, отваге и мужеству в борьбе за построение светлого будущего — коммунизма.

В. Сухобоков.

Сергей ЮТКЕВИЧ
Заслуженный деятель искусств РСФСР

ФРАНЦУЗСКИЕ ВСТРЕЧИ

ПУТЕШЕСТВИЕ С ГЕЙНЕ В КАРМАНЕ •

Впервые я встретился с ним в 1946 году, когда играл он Судьбу. Так была обозначена эта его роль среди персонажей фильма Марселя Карне «Двери ночи». Он появлялся в первых же кадрах киноКартины в вагоне парижского метро, и я сразу запомнил его узкое, худощавое лицо с пристальными серыми глазами. Простое лицо среднего француза, но за ним чувствовалась особая наполненность, значительность, интенсивная жизнь. Неукротимая мысль, какая-то почти гипнотизирующая волевая сила проступала сквозь спокойствие пристального взгляда. У него была самая трудная роль: он проходил через фильм, как полупризрак, наигрывая простенькую и наивную мелодию на губной гармонике, появляясь, как знак судьбы, то в бистро, то на пустынных ночных улицах перед обреченными на гибель любовниками. Пожалуй, только он один, тогда еще малоизвестный актер Жан Вилар, смог сыграть эту странную роль, возникшую в прихотливой фантазии авторов, придавая этому полумистическому, условному персонажу убедительную реальность. Шутка ли сказать, сыграть Судьбу! Но, как умный и тонкий актер, он и не пытался сыграть невозможное. В его исполнении судьбой становился обыкновенный парижский бродяга, в меру циничный, ироничный, прошедший, как у нас говорят, «огонь, воду и медные трубы», и казалось, что за его холодным аскетизмом скрывается не литературная выдумка, а годы настоящей безработицы и, быть может, горячее сердце нищего поэта.

Жан Вилар — имя, которое следовало запомнить, и я поставил крестик на полях программы. Это имя вскоре прогремело на всю Францию. Актер и режиссер, патриот французского искусства, он был одержим идеей создания настоящего национального театра, который мог бы противостоять как академизму Комеди Франсез, так и развязности коммерческих театров Больших бульваров. Но для создания такого организма нужны энтузиасты и... деньги. Первые нашлись, и это неудивительно, так как из шести тысяч французских актеров лишь 10 процентов зарабатывают суммы, позволяющие им с трудом сводить концы с концами; 25 процентов получают гонорары, не превышающие 50 тысяч франков в год, что равняется примерно среднему прожиточному минимуму в месяц. Остальные находятся в состоянии хронической безработицы, изредка прерываемой мизерными заработками то на радио, то на телевидении или в случайных спектаклях. Поэтому на клич Вилара откликнулись талантливые актеры разных поколений, но с деньгами вопрос обстоял значительно хуже. Где набрать их столько, чтобы снять театральное помещение, соответствующее замыслам постановщика? И коллектив Вилара решил пойти непроторенным путем. Первые спектакли Национального народного театра, как окрестил его Вилар, состоялись под открытым небом, на дворе папского дворца одного из красивейших старинных городов Франции Авиньона. Монументальная архитектура французского средневековья оказалась в гармоничном соответствии с творениями Шекспира и Мольера, которыми открылся Авиньонский фестиваль.

Вилар поверил в силу народа, в то, что широкому французскому зрителю осточертели и скабрезные фарсы бульварных театров и переводная макулатура бродвейских «боевиков». Как бы продолжая и развивая славные традиции «Народного театра» Ромен Роллана, он предложил французскому народу прежде всего бессмертные шедевры Корнеля и Мольера, Гюго и Шекспира. И, к удивлению парижских снобов и коммерсантов от театра, народ принял и оценил этот подвиг художников. В течение не-

• Окончание. Начало см. «Искусство кино», 1955, № 1.

Жерар Филип и Даниэль Дарьё в фильме «Красное и черное» по роману Стендаля (режиссер Клод Отан-Лара)

скольких лет ТНП (так сокращенно называется театр) стал действительно народным и самым популярным театром Франции. Государство под нажимом общественного мнения вынуждено было принять его на свой бюджет и перевести в столицу, передав ему грандиозный театральный зал дворца Шайо. Правда, театр остался лишь пасынком правительства, его скорее терпят, чем по-настоящему ему помогают. Если дотация Гранд-Опера и Опера Комик составляет 1119 миллионов франков, Комеди Франсез — 345 миллионов франков, то помощь ТНП выражается всего лишь в 52 миллионах франков. Но даже и в этих условиях, существуя на таком «голодном пайке», Национальный народный театр стал, безусловно, лучшим театром Франции.

Мне довелось побывать на двух его спектаклях. Огромный поток людей спускается по эскалаторам в подземный зал дворца Шайо. Он не очень уютен, но грандиозен. В нем помещается более двух тысяч зрителей. По своей конфигурации он напоминает наш Театр Советской Армии, но места в нем расположены не амфитеатром — над партером нависает просторный и вместительный балкон. Зеркало сцены больше, чем у нашего Большого театра, и поначалу меня охватили сомнения, как может актер играть тонко и нюансированно в этих акустических условиях.

Занавеса нет. Сцена убрана черным бархатом. Середина помоста поднята, на чуть покатой площадке несколько стульев. На портале поблескивают позолоченными буквами строфы из стихов Валери, несколько туманные и многозначительно возвышенные — о слиянии духа театра с духом зрителя.

В этот день шел «Рюи Блаз» Гюго в постановке Вилара с Жераром Филипом в главной роли. Обернувшись на зрительный зал, я с удивлением отметил, что к моменту начала представления не осталось ни одного свободного места, хотя это был рядовой, будничный спектакль. Раздался гонг, все погрузилось в темноту, возникла странная, чуть дисгармоничная, но в то же время по-своему торжественная музыка. Она исполнялась не оркестром (на содержание которого у театра явно нет средств), а по радио, очевидно, записанная на магнитофон.

Под звуки этой музыки из темноты медленно выступили выхваченные лучами прожекторов неподвижные, застывшие фигуры испанской королевы и придворных дам, в глубине сцены прорезался силуэт старинной решетки, и мы перенеслись в атмосферу Мадрида конца XVII века.

Принцип построения спектакля становился все яснее и яснее. Декорации почти отсутствовали. Они даже и называются здесь сценическими диапозитивами. Их автор, художник Камилл Деманже, ограничивается каждый раз лишь скромными, но характерными намеками. Иногда это окно, иногда — колонна, а иногда — и просто прорезь синего неба в черном бархате. Лаконично, строго и со вкусом. Центр зрелищной тяжести перенесен на костюмы работы известного художника Леона Гишиа. Это единственные цветные пятна на черном фоне. Аксессуары и мебель также сведены к минимуму. Только самое необходимое — стол, стул, канделябр — почти, как в китайском спектакле, не хватает только «невидимых» слуг-помощников.

Это театр прежде всего актера и, как всегда у французов, театр слова. Мизансцены просты, хотя и весьма продуманны, но нигде не нарочито театральны. Акустически помещение оказалось превосходным.

Актерам нет нужды форсировать голос, их отовсюду хорошо слышно, и звонкие стихи Гюго безраздельно завладели зрительным залом. Можно спорить и не соглашаться с несколько декламационной манерой игры французских актеров, здесь она значительно менее подчеркнута, чем в Комеди Франсез, но все же присутствует в спектаклях и этого театра. Однако мне показалась ощутимой и значительной разница между блестящими фиоритурами актеров Комеди Франсез и каскадами певучей речи, наполненной у актеров ТНП внутренней страстностью и динамикой мысли.

Об общих признаках манеры игры французских актеров хорошо сказано у Гейне:

«Что же касается собственно игры французских актеров, то они превосходят своих сотоварищей во всех странах именно по той естественной причине, что все французы рождены актерами. Они так легко входят во все жизненные роли и всегда так удачно драпируются, что сердце радуется, глядя на них. Все французы представляют собою избранную труппу, и вся французская история кажется мне иногда громадной комедией, которая, впрочем, разыгрывается ко благу человечества. В жизни, как и в литературе, как и в художественном творчестве французов, преобладает театральный характер».

Жерар Филип в выигрышной, но трудной роли Рюи Блаза сохраняет естественность, простоту и наивность, которые делают его столь обаятельным на экране, но здесь к ним прибавляется ненаигранная пылкость. Его темперамент, иногда несколько скованный условиями игры перед киноаппаратом, здесь раскрывается во всей своей стремительности. Вилар не рискует нарушить традиции французской сцены, поэтому знаменитый монолог об Испании Жерар Филип произносит на самом краю просцениума, лицом в зрительный зал, почти как отдельный концертный номер. Однако этот монолог так прочувствован, продуман и, как мы бы сказали по нашей терминологии, пережит актером, что гневные, страстные и печальные строки Гюго об истерзанной Испании звучат с новой силой. И гром аплодисментов, которыми покрывает зрительный зал конец монолога, кажется данью восхищения и уважения не только актеру-мастеру, но художнику-современнику, сумевшему силой своего таланта воссоздать в эти минуты и сегодняшний образ многострадального, но гордого и непокоренного народа Испании. В эти минуты театр Вилара оправдывает свое название — народный.

К сожалению, не все актеры находятся на уровне Жерара Филипа. Значительно слабее женский состав труппы. Но достойным партнером главного героя показал себя Даниэль Сорано, играющий роль дон Сезара де Базана. Сорано также виртуозен по технике, но он более приземлен, мы бы, пожалуй, сказали — реалистичен, к тому же он обладает исключительным комедийным дарованием. В нем воплощен галльский народный дух с его иронией, насмешливостью и здоровым скептицизмом.

По существу, на этих двух актерах и на внешне скромной, но глубокой режиссуре Вилара и держится весь спектакль. Меня

Жерар Филип в роли Рюи Блаза в спектакле Национального народного театра

Жан Вилар в роли Дон Жуана и Даниэль Сорано в роли Сганареля в спектакле Национального народного театра («Дон Жуан» Мольера»)

так согрело дыхание этого зрительного зала, резко отличающегося от других парижских театров, что на следующий день я пришел посмотреть «Дон Жуана» Мольера. Театр был опять переполнен. Так убедительно опровергалась легенда о том, что парижский зритель якобы не любит серьезного театра, а на французскую классику ходят лишь провинциалы. Я еще раз наглядно убедился, что театр Вилара имеет свою широкую аудиторию, разнообразную по составу и представляющую, несомненно, лучшую часть французских трудящихся и интеллигенции.

«Дон Жуан» был разрешен теми же сценическими методами, той же, даже еще большей, скромностью в обстановке, той же геометрической, но не подчеркнутой простотой мизансцен; те же яркие, но со вкусом отобранные пятна костюмов, тот же примат актерского исполнения на площадке. Вилар, исполняющий в этом спектакле роль Дон Жуана, отказался от трактовки произведения Мольера как «комедии-балета».

В этом отношении спектакль представляет полную противоположность мейерхольдовской интерпретации «Дон Жуана» на сцене Александринского театра. Дон Жуан в исполнении Вилара — не беззаботный жуир, изящно протанцевавший свою жизнь вплоть до роковой встречи со статуей Командора, а ироничный и иногда циничный скептик, чуть усталый, но в то же время жестокий и хладнокровный человек с несколько даже философским складом ума. Он не столько легкомыслен и безрассуден, сколько расчетлив и ожесточен. Он, действительно, не верит ни в дьявола, ни в бога, он презирает и сентиментальность и опасность, он разочарован во вселенной и в женщинах — это игрок, бросивший вызов судьбе. Вся комедия и все ее персонажи трактованы совершенно реалистично. Собственно комедийную нагрузку несет один только Сганарель в таком же блестящем исполнении Даниэля Сорано. Фигура Командора трактована без всякой инфернальности. Это персонаж, закованный с ног до головы в белые латы, конкретный соперник и враг Дон Жуана.

Спектакль этот умный, строгий, в целом, быть может, менее волнующий, чем «Рюи Блаз», но по-своему обаятельный и увлекательный.

К сожалению, мне не удалось повидать ни Корнелевского «Сида», ни «Лорензаччо» Мюссе, ни «Ричарда II» Шекспира.

Современная часть репертуара Национального народного театра менее разнообразна. По существу, она сводится лишь к двум пьесам: «Матушка Кураж» Бертольда Брехта и «Нюклеа» молодого французского автора Анри Пишетта. Вилар с излишней, на мой взгляд, осторожностью подходит к выбору современных пьес, что, впрочем, может быть вполне обосновано как трудностью положения театра в современной политической обстановке, так и некоторыми теоретическими взглядами самого руководителя. Но несомненно одно: Вилару и его друзьям удалось создать не камерный и рассчитанный на кучку любителей, а большой, опирающийся на широкие массы зрителей, народный театр, пропагандирующий лучшие образцы французской и мировой классики и сохраняющий лучшие традиции французского национального духа.

Находясь за кулисами театра и беседуя с Виларом и Жераром Филипом, мы почувствовали вдруг отзвуки той студийности,

которую видели когда-то на первых этапах нашего революционного театра. Недаром Жерар Филип, «кумир экрана», говорил мне, что он отказывается от самых выгодных контрактов с кинофирмами ради любви к этому театру, где он чувствует себя не премьером, а рядовым участником общего дела (с самым скромным окладом) и что этот коллектив он не променяет ни на какие гонорары в кино.

И режиссер и актер с живым интересом расспрашивали нас о Москве, о ее театральной жизни и оба заявили, что мечтой их коллектива является показать свои спектакли в нашей столице.

Второй сенсационной новинкой парижского театрального сезона явился «Кин» Дюма. Он поставлен в театре Сары Бернар известным актером Пьером Брассёром, исполняющим главную роль. Успех этой старой и почти классической пьесы был неожиданным. Однако, как мне кажется, он объясняется теми же причинами, что и широкая популярность театра Вилара. Французскому зрителю до смерти надоели экспортированные с Бродвея переводные «боевики» — чувство пробудившегося национального самосознания находит свое выражение и в требованиях к искусству. Пьеса Дюма, несмотря на то, что написана она про знаменитого английского трагика, необычайно французская пьеса. Мой великий спутник Гейне недаром писал про нее так:

«Эта пьеса... задумана и написана с такой живостью, какой мне никогда еще не приходилось видеть; тут цельность, новизна в средствах, которые как будто напрашиваются сами, фабула, сплетения которой совершенно естественно развиваются одно из другого, чувство, которое идет из сердца и говорит сердцу, одним словом — создание. Пусть Дюма и допускает маленькие ошибки во внешних деталях костюма и места действия, тем не менее во всей картине царит потрясающая правдивость: он мысленно снова целиком перенес меня в старую Англию, и мне казалось, что я снова вижу, как живого, самого покойного Кина, которого я так часто видел там».

Успеху спектакля немало содействовала новая сценическая редакция пьесы, написанная Жан-Поль Сартром. Сохранив в основном фабулу и образы Дюма, Сартр переписал пьесу динамичным и театральным языком. Диалоги легки, остроумны и стремительны. В предпоследнем акте Сартр, пожалуй, улучшил пьесу, заставив Кина играть отрывок из «Отелло». Это углубило драматизм ситуации. Единственный упрек, который можно бросить Сартру, состоит только в том, что в конце пьесы, быть может, испугавшись излишней мелодраматичности, он развязал сюжетный узел слишком легко, по-водевильному. Судьбы всех персонажей заканчиваются благополучно, совсем, как у Лабиша. Этим снижается реалистичность пьесы, в общем задуманной автором как трагикомедия. Исполнитель роли Кина Пьер Брассёр — хороший и опытный актер, сыгравший много ролей в спектаклях и фильмах. Его диапазон мы оценили по фильму Карне-Превера «Дети райка», в котором он сыграл труднейшую роль Фредерика Леметра. И, может быть, потому, что сам Леметр был блестящим исполнителем роли Кина, Брассёру пришла в голову

Пьер Брассёр в роли Кина

мысль последовать по стопам своего персонажа. Об этой общности двух актеров писал Гейне: «И все же в личности Кина, так же как и в его игре, было нечто такое, что я узнаю в Фредерике Леметре. Они связаны каким-то чудесным родством. Кин был одной из тех исключительных натур, которые неожиданным движением тела, непостижимым звуком голоса и еще более непостижимым взглядом выражают не столько простые, общие всем чувства, сколько все то необычайное, причудливое, выходящее из ряда вон, что может заключать в себе человеческая грудь... Кин был один из тех людей, характер которых противится влиянию цивилизации, которые созданы не то что из лучшего, но из совершенно другого материала, чем все мы, одним из угловатых чудаков с односторонним дарованием, но исключительных в этой своей односторонности, стоящих выше всего окружающего, полных той беспредельной, неисповедимой, неосознанной дьявольски-божественной силы, которую мы называем демоническим началом. Это демоническое начало встречается более или менее у всех великих людей слова или дела. Кин вовсе не был многосторонним актером; правда, он мог играть много ролей, однако в этих ролях он играл всегда самого себя. Но благодаря этому он достигал всегда потрясающей правды, и хотя десять лет протекло с тех пор, все же я как сейчас вижу его в роли Шейлока, Отелло, Ричарда, Макбета, и его игра помогла мне полностью уразуметь некоторые темные места в этих шекспировских пьесах. В голосе его были модуляции, в которых открывалась целая жизнь, полная ужаса; в глазах его — огни, освещавшие весь мрак души титана: в движениях рук, ног, головы были неожиданности, говорившие больше, чем четырехтомный комментарий Франца Горна».

Однако я не отношу роль Кина к числу самых удачных созданий Брассёра. Правда, он играет технически виртуозно. Помимо мастерства владения диалогом поражает быстрота, с которой он ведет действие. Но, к сожалению, трактовка образа в целом поверхностна. Зерно роли заключается ведь в переплетении гаера с человеком, сквозь беспутство должен проступать гений, униженный и оскорбленный чопорной английской знатью. Вот этой-то настоящей человеческой глубины, двухплановости и не хватает в игре Брассёра. Кроме того, он буквально подавляет всех в спектакле. Он играет вне ансамбля, как гастролер. Мы сначала наслаждаемся этим ритмом и блеском, но затем, несколько утомившись, замечаем, что остальные персонажи трактованы схематично, однолинейно. Принц Уэлльский скорее похож на хвастливого гасконского дворянина, чем на английского аристократа, а бедный и трогательный суфлер Соломон, эта совесть гения, несмотря на талантливое исполнение актером Хилингом, остается фигурой, лишь подающей реплики.

Для меня этот спектакль явился как бы синтезом положительных и отрицательных свойств и особенностей французского театра. С одной стороны, виртуозная актерская техника, отдельные выдающиеся мастера, отлично владеющие всей внешней техникой, в особенности диалогом, с другой — отсутствие спектакля в нашем понимании, как некоего единства драматургического, режиссерского и актерского замыслов, отсутствие также настоящей педагогической режиссуры.

И как полную противоположность этой гастрольной системе нужно отметить те театральные группы любителей (очень распространенные во Франции), где исполнители предпочитают часто оставаться даже анонимными, где побеждает идея коллективного творческого труда. Я видел спектакль одной такой группы, организованной в 1941 году из рабочих и служащих железнодорожного транспорта. «Экип» — так называется эта профсоюзная бригада, которую мы бы окрестили самодеятельной. В этом году руководитель «Экип» Анри Демэй выбрал для своей очередной постановки необычную пьесу. Она называется «Европа» и принадлежит перу кардинала Ришелье и Десмарта де Сен-Сорлэна. Рабочий кружок не зря остановился на этой пьесе. Это аллегорическое представление, где основными действующими лицами являются Европа и два враждующих соперника, оспаривающих на нее права. Один из них — Франсион, символизирующий Францию, другой — Ибер, представляющий Испанию, которая в то время играла роль сегодняшней милитаристской Западной Германии. Пьеса заканчивается счастливым союзом Европы с Франсионом. Любопытно, что сегодня она смотрится, как актуальное

политическое обозрение, хотя впервые была сыграна 18 ноября 1642 года. Кардинал Ришелье задумал ее как образное выражение своих политических взглядов. Слишком занятый дворцовыми интригами, он поручил выразить эти взгляды в поэтической форме литератору Сорлэну. Перу самого кардинала вряд ли принадлежит более ста строк стихов, но это не помешало ему подписать своим именем пьесу и представить ее на суд Французской Академии.

«Бессмертные» разнесли ее в пух и прах. Разъяренный кардинал разорвал рукопись и, как рассказывает легенда, выбросил ее в камин. Но была летняя пора, камин не топился, и вечером Ришелье, ползая на коленях, выгребал обрывки рукописи из камина, разглаживая их и восстанавливая отвергнутое академиками творение. Но второе представление все же не состоялось. Понадобилось свыше трех столетий для того, чтобы эта забытая всеми пьеса вдруг обрела свою вторую жизнь и была сыграна талантливым коллективом французских железнодорожников в одном из клубов близ Аустерлицкого вокзала, где патетические тирады персонажей сопровождались аккомпанементом паровозных гудков.

Удача сегодня сопутствует всем тем театральным начинаниям, которые так или иначе связаны с народными массами. В Арле, где Ван-Гог создал наиболее пламенные свои полотна, в большом средневековом амфитеатре, на фоне старинных башен известный французский кинорежиссер Жан Ренуар готовит массовое народное представление шекспировского «Юлия Цезаря»; трагедию Корнеля «Цинна» будет впервые играть Национальный народный театр также под открытым небом в Руане, где Вилар будет исполнять главную роль. Так называемый «Драматический центр Запада»— полулюбительская, полупрофессиональная труппа — играет в парижском театре «Эбберто» «Чайку» Чехова, а «Драматический центр Востока» в театре «Матюрэ» — «Мизантропа» Мольера. Это справедливо позволило рецензенту «Леттр Франсез» объединить оба эти спектакля в своей статье под многозначительным заголовком: «Человечность Мольера и Чехова». В нескольких театрах Парижа уже прошла премьера новой пьесы прогрессивного журналиста и писателя Жоржа Сориа «Страх», посвященной трагической судьбе Розенбергов. Так современная драматургия и классика различных стран через века перекликаются на подмостках театра того народа, который вновь почувствовал свою силу и окреп в едином национальном порыве борьбы за свободу, независимость и мир.

В ЗОЛОТОЙ ДОЛИНЕ

В начале 1954 года Дом французской мысли в Париже задумал организовать ретроспективную выставку художника Пабло Пикассо. Руководители Дома обратились к Советскому правительству с просьбой о предоставлении для этой выставки тех полотен Пикассо, которые хранятся в государственных музеях СССР. Советское правительство удовлетворило ходатайство французской общественности, и на долю нашей делегации выпала приятная миссия сообщить об этом художнику.

В последние годы Пикассо живет постоянно в маленьком городке на юге Франции — Валлорисе, находящемся на расстоянии двадцати километров от Канна, где проходил VII международный кинофестиваль. Надо сказать, что большинство французских художников предпочитает жить вне Парижа и в стороне от модных курортов, чтобы неизбежная «светская жизнь» не отвлекала их от труда. Прибрежная полоса Лазурного берега, как правило, круглый год заполнена богатыми бездельниками, проводящими досуг в казино, барах и дансингах.

Отступя несколько десятков километров вглубь к французским Альпам, расположились средневековые города и деревни, удивительно красивые по своей строгой архитектуре. Обычно они лепятся каменными уступами вокруг старинных крепостей. Узкие улочки, расползающиеся от традиционной площади, изобилуют неожиданными и удивительными раккурсами, при ночном свете напоминающими фантастическую театральную декорацию. С балконов домов можно наблюдать мягкие очертания холмов, покрытых виноградниками, ослепительно-бирюзовую полоску моря справа, а слева — белую оторочку вечных снегов на вершинах Альпийского хребта.

Валлорис, что значит Золотая долина, это один из маленьких провансальских городов, который имеет, как и все они, свою героическую историю. В средние века он

подвергался нашествию норманнов, в годы фашистской оккупации его стены давали приют «маки» — партизанам — виноградарям и пастухам, интеллигентам и рыбакам, всем французским патриотам, предпочитавшим «умереть стоя, чем жить на коленях». В мирные годы этот городок славился трудом своих гончаров. Однако, лишенная всякой материальной поддержки, эта отрасль местной народной промышленности стала хиреть, и все меньше причудливых амфор и пузатых кувшинов, расписных блюд и игрушек стало появляться на ежегодных ярмарках. Безработица охватывала все бóльшие слои населения, гасли печи для обжига глины, мастера уходили в города в поисках заработка, традиции ремесла умирали.

Пикассо первому принадлежит честь возрождения французской керамики. Рассматривая как-то на ярмарке образцы народного творчества, он угадал новые таящиеся в нем возможности и, желая, с одной стороны, продлить его традиции, а с другой— воплотить свои замыслы в этом новом для него материале, он объединил вокруг себя мастеров Валлориса, и после полутора лет упорной экспериментальной работы выпустил первую серию керамических изделий, отныне составляющих всемирную славу этого городка.

В маленьком, прокопченном, покрытом красной черепицей здании, на котором красуется вывеска «Издательство Пикассо», — встретил нас сам хозяин.

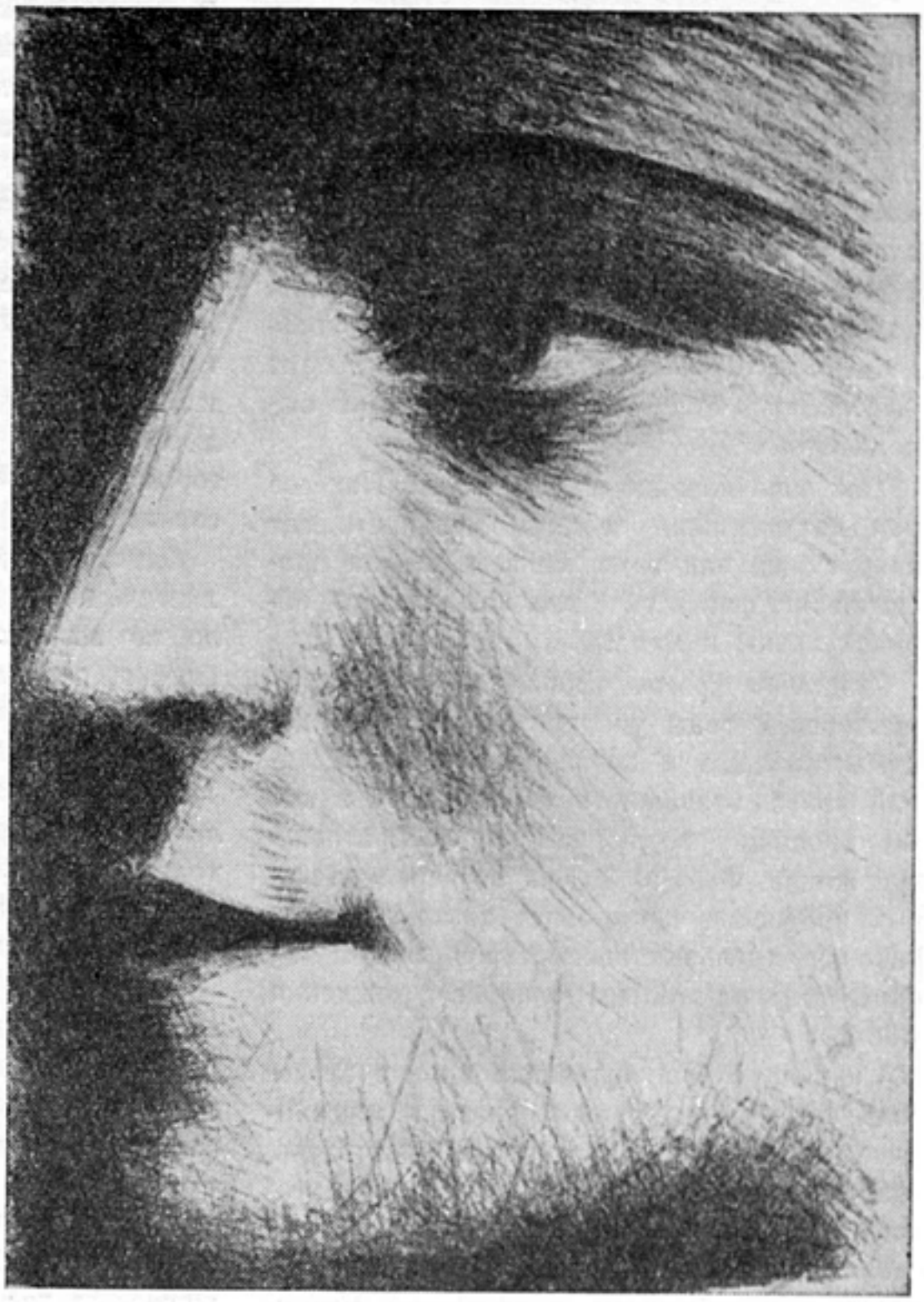
Коренастый, приземистый, но быстрый и энергичный, с седой головой, но горящими, как черные угли, пронзительными глазами, в рабочем свитере, который носят во Франции докеры, металлисты или водители тяжелых грузовиков, он только что отскочил от печи и, весь пропахший дымом и крепким дешевым французским табаком, был в эту минуту похож на легендарного тролля — маленького подземного кузнеца из средневековых преданий.

Буржуазные искусствоведы, пытаясь разгадать своеобразие и многогранность творчества Пикассо, часто прибегают к метафизической терминологии и окутывают фигуру мастера мистическим флёром. Творчество Пикассо, действительно, во многом противоречиво, но всякий дым инфернальности рассеивается при ближайшем знакомстве с этим художником. Пикассо предстал перед нами не в образе загадочного, символического «мага», а в виде приветливого, радушного французского труженика.

Склад и распорядок его жизни и труда ничем не отличаются от образа жизни миллионов французских трудящихся, с которыми художник чувствует себя связанным неразрывно. Он живет неподалеку от своей «фабрики», снимая второй этаж скромного полукрестьянского дома. В нескольких небольших комнатках расположена его мастерская, столовая, детская и спальня. Единственный предмет роскоши — это хорошая машина «Испано-сюиза», которую водит его сын Поль. Второму сынишке, Клоду, исполнилось семь лет, а младшей в семье является любимица отца Палома или, в переводе с испанского, Голубка. Названа она так потому, что родилась в день открытия Первого конгресса защитников мира в Париже весной 1949 года.

Мастерская художника, в которой мы побывали несколько раз за время нашего пребывания на юге, это обычная небольшая комната; на ее выбеленных стенах развешаны полотна мастера, перемежающиеся с книгами, туго забитыми в самодельные деревянные полки. Рисунки углем, карандашом, литографии, куски глины, тюбики с красками разбросаны повсюду — на столе, на полу; они соседствуют с игрушками детей, возящихся тут же с общим любимцем — большим мохнатым псом. Ничто не напоминает «святилища гения». Это быт человека, встающего, как и все крестьяне, с петухами и трудящегося на своей ниве до захода солнца с короткими перерывами лишь для того, чтобы сойтись на городской площади в бистро с добрыми приятелями, выпить по стаканчику вкусного местного вина и обменяться новостями.

В городке, конечно, все носит отпечаток имени Пикассо. У здания мэрии стоит статуя «Человек с барашком» работы Пикассо, подаренная им городу; маленькие лавочки переполнены гончарными и керамическими изделиями, носящими его подпись; в булочных продаются хлебцы, которые называются здесь «пикассо». Термин «пикассить» вошел в словарь французского языка, он употребляется во многих смыслах и с различным значением, в зависимости от того, в какой контекст он попадает. Но в основном это означает «поддеть», «высмеять», иногда «изобрести», «начудить» и т. д.



Пикассо. Литография

Но главной гордостью как самого Пикассо, так и всего Валлориса является старая мельница на центральной площади городка, превращенная художником в «Часовню мира». Впрочем, слово «часовня» является неточным переводом французского «chapelle», так как здесь оно не имеет никакого религиозного смысла.

Пикассо повел нас туда в первый же наш визит к нему. Он объявил нам, что работа не окончена и он никому еще не показывал ее, но ему хочется, чтобы первыми посетителями были именно советские люди. Он явно волновался, когда говорил о реализации этой своей давней мечты. Мы шли через весь городок, и к нам постепенно присоединялось его население. Узнав о нашем приезде, появился мэр (здесь он коммунист) и все фигуры, традиционные для французской провинции: почтмейстер, учитель, аптекарь, булочник. Пикассо поднял засов с тяжелых деревянных ворот, раскрыл их, и мы очутились под сводами мельницы.

Несколько лет назад Пикассо закончил две грандиозные фрески, объединенные общим названием «Война и мир». Это был его второй опыт создания монументальной живописи. Первая фреска, рожденная трагическим потрясением, испытанным им от надругательства фашистов над его родной Испанией, носила название «Герника». И по содержанию и по форме «Герника» не была станковой картиной. Она как бы требовала для себя стены большого общественного здания, где ее могли бы видеть не одиночные любители или меценаты, а народный зритель. Но фреска так и осталась одинокой. Она не могла найти себе пристанища. Такая же судьба, казалось, ожидала и новую работу Пикассо. Однако художнику пришла в голову великолепная идея самому приблизить свое произведение к народу. Он отказался от соблазнительных предложений закрепощения своих фресок в роскошных «палаццо» американских или итальянских миллионеров. И вот сейчас фрески «Война и мир» вписаны в полукружье сводов заброшенной мельницы Валлориса и скоро станут действительно народным достоянием.

«Я мечтаю, — сказал художник, — что когда я окончу здесь, где находился раньше жернов, каменное изваяние голубки и раскрою двери своей часовни, сюда будут приходить люди с цветами. Но не для того, чтобы молиться мадонне, а для того, чтобы в эти дни, отравленные «атомным»

психозом, почувствовали здесь цену мирного труда, свою солидарность и единство с простыми людьми всего мира. Пусть приходят сюда с цветами и не только для того, чтобы посмотреть мою живопись, но чтобы просто погулять, повеселиться, обменяться словами дружбы и любви, оценить и почувствовать еще раз простые радости жизни, радости, которые может дать человеку только мир. И если этому помогут краски моих фресок, то я буду считать свою миссию выполненной».

Так взволнованно говорил нам Пикассо под полутемными сводами мельницы, где вокруг нас, над нами, со всех сторон просвечивали фантастические контуры его образов войны и мира.

Созданию фресок «Война и мир» предшествовали годы упорного труда. Они документированы в большой, хорошо изданной книге, носящей то же название и как бы вводящей в творческую лабораторию художника. Фаза за фазой, от первоначальных набросков через более детальную разработку отдельных лейтмотивов, можем мы проследить по этой книге процесс рождения образов.

Сначала Война возникала в виде зловещей совы, затем превращалась в мифологическую фигуру получеловека-полузверя, вооруженного сосудом, из которого извергались на землю бактерии смерти и разрушения. Остроносый клюв Войны перекликался с зазубренным занесенным мечом, под ногами чудовища валялись растрепанные пылающие книги. Чудовище взгромождалось затем на повозку, приобретавшую очертания то траурного катафалка, то тяжелого танка; за плечами вместо крыльев вырастал мешок, наполненный черепами. И, скажу откровенно, мне стало жаль этого образа, когда в окончательном виде на фреске исчезли некоторые эти его черты. Мне казался он более сильным и точным в этих предварительных набросках. Зато колорит сохранил всю свою силу. Пронзительно красной, как бы обагренной кровью стала земля под колесницей Войны; зеленые, бурые, серые дымы заволокли фон, на котором чернеют силуэты разрушителей.

В противовес образу Войны шли также неустанные поиски образов Мира. Сначала это был детский хоровод вокруг цветущего дерева, к нему прибавился страж со щитом, на котором возникло изображение голубя. Затем на свежей зеленой траве расположилась фигура матери, кормящей грудью ребенка, а в окончательном варианте фрески к ним присоединились мыслитель или поэт, склонившийся с карандашом над книгой или рукописью, и веселый крылатый конь, запряженный в плуг. В воздух взлетели шары, похожие на аквариумы, но наполненные вместо рыб ласточками, золотые рыбки переместились в прозрачные птичьи клетки, и свирель пастуха пронизала всю эту идиллию синего и зеленого, идиллию, над которой повисло громадное многоцветное солнце.

Однако и здесь, очевидно, в поисках стилистического единства, которое должно было, по замыслу художника, связать обе фрески, пропали лирическая мягкость, спокойная округленность линий, которые были так характерны для превосходных рисунков Пикассо к поэме Элюара о мире. И те угловатые деформированные очертания, которые приобрели в фреске фигуры Мира, мне кажется, несколько ослабили непосредственное эмоциональное воздействие темы.

Но самым поразительным и сильным ощущением были, быть может, и не сами фрески, которые могут нравиться или не нравиться в зависимости от эстетических воззрений смотрящего на них, а волнение, страстность и убежденность, которые вложил Пикассо в реализацию своей мечты — создания «Часовни мира». Ощущение гражданского пафоса, повышенного чувства ответственности художника перед своим народом не покидало нас и когда Пикассо показывал остальные свои новые работы, будь то блюда с изображением человеческих лиц, голубок или рыб, которыми хочет он украсить жизнь человека, будь то серия литографий, похожих чем-то на рисунки с древних греческих ваз, таких же певучих по линиям и строгих по своему коричнево-красному колориту. Глядя на художника, беседуя с ним, становилось понятным, почему он в самую тяжелую пору фашистской оккупации сблизился с Коммунистической партией. Ведь это было в те годы, когда замолчали от тоски и отчаяния многие крупные художники, когда другие бывшие его соратники по «левому» искусству, как Фламинк и недавно умерший Дерэн, приняли приглашение пресловутого доктора Геббельса и уехали в Берлин и Мюнхен со своими «беспартийными полотнами». Это

было в те годы, когда принадлежность к Коммунистической партии неминуемо каралась смертью. Пикассо, обладавший к тому времени уже мировым именем, отверг также соблазны уехать за океан и предпочел сстаться вместе с французским народом и принять участие в его борьбе.

Весной 1944 года, в первый месяц освобождения Франции от фашистского ига, получая партийный билет, он сказал: «Наконец я нашел свою семью».

Можно любить или не любить, принимать или не принимать творчество Пикассо, но нельзя не признать, что начиная с середины тридцатых годов нашего столетия, когда его первая родина — Испания—подверглась нашествию фашизма, в творчестве художника наступил решительный поворот к актуальным проблемам современности.

Еще в 1922 году в своем «Смотре французского искусства» Владимир Маяковский, посетивший мастерскую Пикассо, писал, анализируя его творческий почерк: «В этих перескакиваниях с приема на прием видишь не отход, а метание из стороны в сторону художника, уже дошедшего до предела формальных достижений в определенной манере, ищущего приложения своих знаний и не могущего найти приложение в атмосфере затхлой французской действительности».

Борьба испанского и французского народов за свою свободу и независимость вдохнула новое содержание в жизнь и творчество художника. Естественно, что не мог он выйти из круга своих любимых образов, своей заостренной индивидуалистической трактовки реального мира, но несомненно также и то, что на всех его произведениях последнего двадцатилетия лежит неизгладимая печать времени. Трагические образы «Герники» — это скорее еще крик отчаяния, потрясения и страха, чем осознанный призыв к революционной борьбе, но ненависть к фашизму пронизывает каждый вершок этой фрески.

Как остро и больно переживал художник падение Парижа, наглядно видно из полотен этого периода, когда на холст ложились уродливые деформированные личины, так контрастирующие с гармоничными линиями женских образов, которые стали лейтмотивом творчества Пикассо в эпоху освобождения Франции и борьбы за мир. В годы оккупации и сама палитра его приобрела другие оттенки. В ней преобладали жесткие, отталкивающие сочетания черных, желтых и зеленых тонов, напоминающие камуфляж фашистских танков и расцветку мундиров вермахта. Вместо цветов и фруктов в натюрмортах появились лошадиные черепа, сухие, колючие ветки, на тарелках — скудный паек оккупационных времен. Траурно-лиловое, серое, черное, пронзительно-желтое исчезло из работ художника с приходом мирных дней; мягкие прозрачные полутона, как отсветы наступающей зари, вернулись на полотна, заселенные теперь образами материнства и стаями белоснежных голубей.

Пикассо. «Война»
Из эскизов к фрескам «Война и мир»

Я тоже много раз задумывался над этой легендарной изменчивостью «манер» художника, но только когда я лично встретился с ним, неоднократно побывал в его мастерской, часто беседовал с ним, мне показалось, что я понял самую сущность природы его творчества. Я не могу теперь отделить Пикассо-художника от Пикассо-человека. Как человек он весь непрерывное движение. Его неистовый темперамент, молниеносная реакция, подвижность, острота интеллекта, зоркость горящих глаз, неутомимая работоспособность — все это неразрывно сливается с фантастическим миром его полотен, рисунков, скульптуры.

Мне вдруг показалось, что я нахожусь на какой-то научной станции, где самый чуткий в мире сейсмографический прибор непрерывно реагирует на все наземные и подземные сотрясения тверди и океана. Конвульсии капиталистического мира, судорожная кривая его кризисов и войн прочерчивают, пронизывают все творчество Пикассо. Мне кажется, по его произведениям будущий историк сможет ярко восстановить эту эпоху умирающего, но все еще агрессивного капиталистического мира.

И с этой точки зрения был прав Маяковский, когда писал о нем: «Это самый большой живописец и по своему размаху и по значению, которое он имеет в мировой живописи».

Быть может, осанна новому миру звучит у Пикассо не так сильно, как его же проклятие старому, но в его искренности и мастерстве нельзя сомневаться.

В одной из наших последних бесед, после споров о путях современной живописи, он воскликнул: «Но ты понимаешь, все это чепуха. Самое главное — это революция, это ее победа. Для этого мы все работаем, каждый по-своему. Она должна победить, и она победит».

Во Франции люди делятся на тех, к кому обращаются: «господин», и тех, кого можно уважительно и с полным основанием назвать: «товарищ».

Товарищ — это обращение заслужили те, кому можно верить. Это обращение бытует среди лучшей части французского народа, среди пролетариата, среди прогрессивной интеллигенции, среди коммунистов и беспартийных. Это те, кто борется, те, кто не изменит, те, кто верит в победу великих идей.

Мы можем верить тебе, товарищ Пикассо!

ЕЩЕ О ЖИВОПИСИ

Если Валлорис — это резиденция Пикассо, то расположенный в нескольких десятках километров такой же маленький средневековый городок Бьот — это «штаб» Фернана Леже. Его фамилия, звучащая по-французски «легкий», контрастирует с его внешностью. Это тяжелый, крупный, медлительный нормандец, похожий больше на закаленного рыболова. Его картины также всегда солидно сколочены и прочны, как просмоленный бот. Это о нем тогда же писал Маяковский: «Леже... произвел на меня самое большое, самое приятное впечатление. Коренастый, вид настоящего художника-рабочего, рассматривающего свой труд не как божественно предназначенный, а как интересное, нужное мастерство, равное другим мастерствам жизни. Осматриваю его значительную живопись. Радует его эстетика индустриальных форм, радует отсутствие боязни перед самым грубым реализмом».

С тех пор как Маяковский написал эти строки, прошло тридцать два года, и творчество Леже эволюционировало в ту самую сторону «грубого реализма», которую прозорливо подметил великий поэт. Последний цикл работ Леже — это серия картин и рисунков, посвященных строителям. Сплетение индустриальных форм обросло теперь человеческими фигурами, изображением людей, занятых созидательным трудом. Мускулистые, узловатые руки рабочих переплелись с канатами и талями стройки. Фигуры еще, может быть, несколько угловаты и схематичны, «типажи» недостаточно индивидуальны, но в общем ритме цикла ощущается дыхание настоящей жизни.

В Бьоте, где художник в летние месяцы также занимается керамикой, нас приветливо встретили представители города. Трогательную, взволнованную речь произнес мэр — учитель-социалист. От имени обитателей городка он сказал, что счастлив во второй раз видеть представителей советского народа. В первый раз — это было после окончания войны — они тепло провожали на родину советских граждан, бежавших из фашистских концлагерей и сражавшихся здесь, во французских Альпах, плечом к плечу с французскими партизанами. Это были боевые друзья, память о которых не сгладится в сердцах французского народа.

Он сказал, что счастлив приветствовать посланцев той страны, которая не грозит миру ужасами атомного оружия и где эта новая сила не отравляет рыбаков, как это было недавно у берегов Японии, а дает свет трудящемуся человечеству. Восьмилетняя девочка застенчиво пролепетала на русском языке специально выученное приветствие и вручила нам по букетику подснежников, и мы с удовольствием распили по бокалу доброго местного вина за дружбу наших народов.

Зимой Леже живет в двадцати пяти километрах от Парижа, в деревне, где все ее население сплошь принадлежит к Коммунистической партии Франции. В просторном ателье, больше напоминающем гараж или столярную мастерскую, я увидел новые работы художника. Это яркие, жизнерадостные, похожие на народные лубки полотна, где изображены простые люди Франции на их загородных гуляньях, со своими любимыми велосипедами; это странствующие акробаты и клоуны, персонажи традиционных ярмарочных гуляний. На мольберте — огромный, только что начатый холст «Оборона Сталинграда».

Художнику семьдесят четыре года, но он находится в неустанных поисках. Он активно участвует во всех общественных и политических мероприятиях партии. Его жена, Надя Петрова, русская по происхождению, верная ученица и спутница его жизни, в свою очередь показала нам превосходную серию портретов деятелей международного революционного движения. Увеличенные во много раз, они колышутся над толпами демонстрантов во время торжественных шествий французского пролетариата в дни национальных праздников. Она же создала вдохновенный образ Зои Космодемьянской и закончила большой портрет молодого Маяковского.

Еще раз убеждаешься, как прав был поэт, когда писал: «Живопись — самое распространенное, самое влиятельное искусство Франции. Не говорю даже о квартирах. Кафе и рестораны сплошь увешаны картинами. На каждом шагу магазин-выставка, огромные домища-соты ателье. Франция дала тысячу известнейших имен. А на каждого с именем приходится еще тысяча пишущих, у которых не только нет имени, но и фамилия их никому не известна, кроме консьержки». Далее Маяковский

Надя Петрова. Молодой Маяковский (масло)

описывает, как перекидывался он от картины к картине, ждал постановки новой живописной задачи, добивался в живописи раскрытия лица сегодняшней Франции. Искал, но не нашел.

Так и мне пришлось повторить путь поэта. Я прямо пробежал по бесчисленным залам огромного «Салона независимых». Именно пробежал, потому что, к сожалению, из нескольких тысяч полотен самых разнообразных направлений — от фотографического натурализма до беспардонного трюкачества «абстракционистов» — не нашлось ни одного свежего, нового, значительного, зацепившего мое внимание. Все это повторение пройденного, перепев и подражание, и вывод Маяковского, сделанный им тридцать два года назад, остается до сих пор в силе: «Здесь не возьмешь головной выдумкой. Для стройки новой культуры необходимо чистое место... Нужна октябрьская метла. А какая почва для французского искусства? — Паркет парижских салонов!» И только те из французских мастеров, кто нашел в себе силы даже на склоне лет покинуть паркет салонов и искать свежую взрыхленную почву в гуще народной жизни,

только те обрели право на подлинное бессмертие.

Недавно мы узнали, что умер Анри Матисс. Последний раз я виделся с ним в 1946 году и я писал о том, как поразил меня своим жизнелюбием, горячими симпатиями к Советскому Союзу, патриотизмом и желанием повернуть свое искусство к народу старый мастер. Этой весной я уже не мог навестить художника. Он лежал умирающий в своем доме в Ницце, и к нему не допускали даже друзей. Зато я побывал в маленьком фабричном городке Като, находящемся на полдороге из Парижа в Брюссель. Здесь Матисс родился и провел годы своей юности, и народ Като хорошо чтит своего славного земляка. В мэрии рядом с залом свадеб устроена постоянная выставка-музей Матисса. Здесь экспонируются работы всех периодов его творчества, начиная от робкой копии с Шардена, датированной 1894 годом. Хранитель музея энтузиаст и почитатель Матисса—Гюйо — совмещает свои почетные обязанности с ремеслом главного булочника города. Школа, в которой когда-то учился художник, названа его именем. Матисс сам выбирал яркие, радостные тона для окраски стен, где занимается детвора Като.

Знаменитый пейзажист Маркэ, ранее всех своих сверстников сошедший в могилу, умер с билетом Коммунистической партии Франции в кармане, живописец-патриот Матисс, ныне здравствующие Пикассо, Леже, молодой, импульсивный Пиньон, возродивший ковровое искусство Франции Люрса, темпераментный и острый Таслицкий, умный и веселый рисовальщик Эффель — все это имена, которыми может гордиться неутомимый свободолюбивый французский народ.

НОВЫЕ РАБОТЫ ПОЛЬСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

В польском еженедельном журнале «Фильм» сообщается о новых работах польских кинематографистов и их творческих планах.

Режиссер - постановщик В. Якубовская заканчивает съемки нового художественного фильма «Атлантическая повесть», действие которого разыгрывается во Франции, Вьетнаме, Берлине.

Под художественным руководством режиссера А. Форда коллектив молодых кинематографистов работает над фильмом «Поколение» по одноименному роману современного польского писателя Б. Чешко. В картине отражена борьба прогрессивной польской молодежи с гитлеровскими захватчиками. А. Форд готовит цветную картину на сельскую тематику «Трудные сердца». В творческих планах режиссера — постановка фильма о выдающихся ученых — супругах Марии Складовской и Пьере Кюри.

Режиссер Л. Бучковский совместно с писателем Я. Мейсенером работает над сценарием фильма из жизни летчиков. Фильм будет запущен в производство в начале 1955 года.

Автор популярных кинокомедий Л. Старский пишет сценарий сатирического фильма.

Я. Рыбковский приступает к съемке картины «Операция «Надежда», действие которой происходит в последние дни второй мировой войны.

Группа выпускников Государственной высшей кинематографической школы под руководством режиссера Бохдсевича работает над спортивным фильмом «Три поражения». По окончании этой картины Бохдсевич приступит к работе над фильмом по комедии польского классика А. Фредро «Месть».

Кехер завершает работу над фильмом «Железный занавес».

Наряду с художественными фильмами готовится также ряд документальных картин. Е. Боссак закончил цветной фильм о международном велопробеге мира Варшава — Берлин — Прага в 1954 году и приступает к подготовительным работам над цветной картиной о международном фестивале молодежи, который состоится в Варшаве в 1955 году.

А. Мунк заканчивает монтаж фильма «Воскресное утро в Варшаве» и готовит сценарий фильма, повествующего о героизме польских горцев, действовавших в период гитлеровской оккупации.

В. Лесович написал совместно с профессором Годыной — художественным руководителем коллектива песни и танца «Силезия»— сценарий фильма, посвященного этому коллективу. Съемки картины начнутся весной 1955 года.

Режиссер С. Урбанович, работающий в области научно-популярного кино, закончил цветной фильм о затмении солнца. Постановщик ряда научно-популярных фильмов В. Пухальский закончил фильм «Материнский инстинкт у птиц» и работает над монтажем цветного полнометражного фильма «В птичьем раю».

Весной 1955 года режиссер Я. Насфетер предполагает приступить к съемкам фильма о молодых трактористах.

В студии кукольных фильмов В. Гаупо заканчивает съемку цветного фильма «Цирк». З. Василевский работает над фильмом «Стеклянная игра». Л. Маршалек снимает мультипликационный фильм для детей младшего возраста «Наказание лакомки» и готовит фильм по произведению великого польского поэта А. Мицкевича «Пани Твардовская».

ИНТЕРЕС В ИТАЛИИ К СОВЕТСКОМУ КИНОИСКУССТВУ

Советский кинозритель хорошо знает лучшие произведения итальянской прогрессивной кинематографии.

С большим успехом на экранах Советского Союза шли такие фильмы, как «Похитители велосипедов», «Два гроша надежды», «Нет мира под оливами», «Рим в 11 часов», «Под небом Сицилии», «Дорога надежды».

Обложка журнала «Советское кино», вып. 1

Борясь за правду в искусстве, за сохранение и дальнейшее развитие национального кинематографа в Италии, его передовые мастера с интересом следят за успехами советского кино, которое, по их признанию, оказало большое благотворное влияние на судьбы итальянского киноискусства, особенно после освобождения Италии от фашизма.

Среди работников кино Италии все более ширится стремление укреплять культурные связи с СССР для того, чтобы лучше знать киноискусство страны социализма, чтобы иметь возможность следить за его развитием и достижениями.

Идя навстречу этим пожеланиям, Итальянская ассоциация культурных связей с Советским Союзом начала издавать специальный журнал «Советское кино».

В редакционной статье первого номера журнала, который вышел в сентябре 1954 года, сообщается, что журнал будет публиковать статьи советских кинорежиссеров, операторов, критиков, киноартистов по различным вопросам советского киноискусства, а также статьи итальянских авторов, способствующие изучению советского кино.

В статье подчеркивается, что «итальянские мастера киноискусства не могут игнорировать успехи советского кино и его теорию, вызывающую большой интерес...» и что «трудно переоценить то значение, которое оказало на итальянское киноискусство и культуру вообще знакомство, еще не полное и поверхностное, с советским киноискусством, а также теорией и критикой, которые двигают и направляют это искусство».

В первом и втором номерах журнала опубликованы статьи М. Ромма «Литература и кино», В. Ждана «Научно-популярный фильм», С. Юткевича «Как я снимал кинофильм «Великий воин Албании Скандербег», Л. Косматова «Типическое и искусство оператора», В. Шалуновского о фильмах для детей, В. Легошина «Дублирование фильмов».

Журнал объявил дискуссию о советском киноискусстве, пригласив видных деятелей итальянского кино выступить на страницах журнала.

Ведущие деятели кино Италии Джузеппе Де Сантис, Чезаре Дзаваттини, Киарини, Громо и другие заявили о своем участии в этой дискуссии.

Первым выступил видный кинокритик Умберто Барбаро. Его статья «За изучение советского кино» содержит горячий призыв расширить культурный контакт между Италией и СССР и широко популяризировать в Италии лучшие произведения советского киноискусства.

Автор другой статьи — «Заметки о советском кино» — крупный итальянский режиссер Александр Блазетти. Во втором номере в дискуссию включились Луиджи Киарини и Массимо Мида.

В журналах содержится также хроника о новых советских кинофильмах, вышедших на экраны Советского Союза или находящихся еще в стадии производства.

В разделе «Книжное обозрение» итальянский кинокритик Глауко Виацци выступает с рецензией на недавно вышедший в Италии сборник, содержащий статьи В. Пудовкина, С. Герасимова, Ю. Райзмана, Г. Рошаля, А. Борисова и М. Чиаурели.

Новый журнал, который будет выходить раз в два месяца, привлек внимание широкой итальянской кинообщественности.

Культурный обмен играет существенную роль в деле укрепления дружбы между народами. Именно такую цель

Обложка журнала «Советское кино», вып. 2

преследовала Итальянская ассоциация культурных связей с СССР, издавая журнал «Советское кино».

Нет сомнений, что этот журнал будет способствовать взаимопониманию и творческому контакту между деятелями итальянского и советского киноискусства и сыграет немаловажную роль в укреплении культурных связей между народами Италии и Советского Союза.

В. Чернов

СЛОВО ЗРИТЕЛЯ

(Обзор читательских писем)

Зрители кровно заинтересованы в развития советской кинематографии. Одно из проявлений этой хозяйской заинтересованности — письма читателей нашего журнала, через который они обращаются к творческим работникам кино со своими суждениями, критическими замечаниями, предложениями, пожеланиями.

Кто пишет в журнал? Киевская десятиклассница В. Студенникова, студентка из Ростова М. Газарян, офицер П. Молчанов из г. Шостка, рабочий Черниковского машиностроительного завода С. Попов, проживающий в Казани инвалид Отечественной войны М. Матвеев, хабаровский летчик В. Краснокутский, студент Прокопьевского горного института Г. Коледа, работник Омского медицинского института Свердлов, эстонский журналист Х. Вайну, новосибирский комсомолец А. Викторов и многие другие.

Письма читателей затрагивают многие вопросы, связанные с киноискусством. Так, Л. Сальников (г. Ташкент), подчеркивая огромное общественно-воспитательное значение советского искусства, пишет: «Искусство и литература оказывают сильнейшее влияние на нашу молодежь, воспитывая ее», и ратует за создание ярких положительных образов, способных оказать благотворное моральное воздействие на подрастающее поколение.

Пишут о разном. Одни делятся своими впечатлениями о только что вышедшем на экраны фильме. Другие указывают на неточности, встречающиеся в картинах. Третьи высказывают интересные соображения о природе тех или иных жанров. Среди мнений и оценок, высказываемых авторами писем, есть, разумеется, спорные. Но нет писем равнодушных. Все они продиктованы желанием способствовать расцвету советского киноискусства.

Особенностям и задачам жанра киноконцерта посвящает свое письмо летчик В. Краснокутский. Приехав из Хабаровска в Москву и посмотрев на столичном экране фильм «Веселые звезды», автор письма после сеанса оказался свидетелем и даже участником, так сказать, «критического совещания на ходу».

«— Ну, как? — обернувшись к идущим позади, очевидно, знакомым, спросил пожилой мужчина. — Понравилось?

— Да как сказать... — ответила девушка. — И да и нет.

— Как это понимать?

— Оформление прекрасно, костюмы отличные, декорация, цвет, звук — все это хорошо, а вот...

Договорить она не успела.

— Старье, — пробасил молодой человек с репинской шевелюрой, идущий рядом с ней. — Все старье трехлетней давности.

— Да, конечно, нового маловато, — поддержал пожилой мужчина, — но, согласитесь, в кино все выглядит несколько не так, как на эстраде, тем более если сидишь где-нибудь в тридцатом ряду.

— Я ожидала гораздо большего, — вмешалась девушка. — Миронова на эстраде бесподобна, но в фильме?! В фильме она введена скорее для бутафории. Ни одной удачной реплики

— Небогато и у Мирова.

— Плохо, когда в одном месте светит много ярких звезд, не поймешь, какая ярче: друг друга забивают...»

«— Мне вспомнился, — замечает автор письма, — очень удачный, но как бы вскользь брошенный вопрос Тимошенко:

— Ты її коли-небудь бачив?

— Нет, только по радио слышал, — несколько рассеянно отвечает в фильме Березин.

Я вспомнил этот вопрос и, не выдержав, задал его спорящим.

— Вы, очевидно, видели их раньше?

— А кто их не видел? — пробасил в ответ молодой человек.

Я понял, что задал неуместный и даже наивный вопрос и, несмотря на не менее наивный ответ, мне стало неловко. Я промолчал.

...Через несколько дней я был в Хабаровске. Такие же громадные очереди у касс. Еще раз решил просмотреть фильм и снова стал свидетелем обсуждений.

— Так вот они какие, Штепсель и Тарапунька...

— Когда я слушала пластинки Шульженко, я представляла, что она...

Я не услышал, что́ именно представляла себе хабаровская девушка, — не в этом дело, но мне стало понятно одно: один и тот же фильм в разных местах понимается по-разному. Существует две группы зрителей. С одной стороны, группа в десятки и даже сотни тысяч человек, имеющих возможность видеть любимых артистов не только в кино, но и на эстрадных площадках, в телевизионных передачах, встречать на улице, беседовать на литературных вечерах. С другой — миллионы зрителей, для которых до сих пор было доступно знакомство с мастерами эстрады лишь по радио и в граммзаписи...

Дает ли пользу экранизация эстрадного концерта для зрителей второй группы? Безусловно! Чем?

Прежде всего хотя бы тем, что не сотни тысяч, а миллионы зрителей в этом фильме впервые увидели тех, кого часто слышали по радио и в граммзаписи. В одном только этом кроется громадная ценность фильма.

— Но, согласитесь, — скажет Сергей Образцов, — ведь просто «невозможно сравнить успех Козловского или Хенкина на концертах в Колонном зале Дома союзов с их успехом на экране. В зале кино зритель не проявит и десятой доли того восторга, который сопровождает их выступления на концерте. Получить тот же результат в смысле восприятия зрителем совершенно невозможно. Ведь как-никак успех артиста целиком зависит от сегодняшнего звучания голоса, сиюминуточного фермато певца, от сегодняшнего темперамента жеста и даже от случайного кашля в зале».

Приведя это высказывание С. Образцова («Заметки режиссера», «Новый мир», 1946, № 6), автор письма продолжает:

«Возражать невозможно. Все это так. Конечно, если во время демонстрации киноконцерта объявить, что в соседнем зале выступают эти же, но «живые» артисты эстрады, все встанут и перейдут в соседний зал. Но ведь в том-то и беда, что большинство зрителей мало видит хороших артистов эстрады, а некоторые «дикие» бригады различных филармоний, которые, к сожалению, еще разъезжают, да и то преимущественно по крупным центрам, не только не могут удовлетворить возросшие культурные запросы широких слоев населения, но нередко, наоборот, своими низкопробными программами вызывают обратную реакцию. В результате — неудовлетворенность, порой недовольство, граничащее с негодованием, резкие статьи в местных газетах, письма в отделы культуры и т. д.».

Проследив далее историю создания киноконцертов, начиная с «Концерта-вальса», выпущенного на экраны еще в 1941 году, В. Краснокутский останавливается на недостатках большинства выпущенных на экран киноконцертов. К этим недостаткам он относит отсутствие живого конферанса, связывающего воедино всю программу, пренебрежение к разговорному жанру, к злободневной сатире.

Автор сетует на наших кинематографистов за то, что слишком мало выпускается киноконцертов.

В заключение В. Краснокутский вносит предложение сосредоточить подготовку новых киноконцертов на специально созданной для этой цели киностудии.

«Хочется верить, — пишет он, — что в недалеком будущем на экраны страны выйдут новые, самые разнообразные киноконцерты, созданные новой студией, будет покончено со стихийностью выпуска, фильмы будут выходить на экраны одновременно с выпуском новых эстрадных программ в театрах столицы, будет налажена более тесная связь с широким кругом зрителей и созданы специальные «киноконцерты» по заявкам зрителей».

* * *

О необходимости больше выпускать на экраны киноконцертов и киноопер пишут также зрители С. Попов (Черниковск), О. Львовская и П. Гилькина (Ростов-на-Дону).

«Создание киноопер, — подчеркивает С. Попов, — имело бы большое значение для людей, проживающих в городах периферии... По радио часто передают оперы и концерты, и приходится завидовать москвичам... Очень хотелось бы увидеть на экране оперы «Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Демон», «Евгений Онегин», концерты мастеров искусств и эстрадные обозрения».

Откликаясь на статью народного артиста СССР М. Михайлова «Опере — миллионную аудиторию», помещенную в журнале «Искусство кино», О. Львовская и П. Гилькина пишут:

«Вот мы, ростовчане, своей оперы не имеем. А музыку мы любим, понимаем и хотим всегда ее слушать. Правда, к нам на гастроли иногда на месяц-полтора приезжают оперы из Харькова, Минска, Свердловска. Каждый из нас имеет возможность прослушать две-три вещи, и это опять до следующих гастролей.

...По радио мы слушаем своих любимых мастеров, и с удовольствием, но... ведь только слушаем, а мы хотим и видеть игру, видеть и слышать всю оперу. Такая возможность для нас (немосквичей) может быть предоставлена только при экранизации оперы.

Экран должен явиться как бы продолжением зрительного зала Большого театра и охватить миллионную аудиторию.

Неверно предположение, что в кино прослушать целиком всю оперу будет утомительно. Ведь смотрим же мы фильмы-спектакли в два сеанса с великим удовольствием, а оперу — тем более, хоть в три сеанса».

Высоко оценивая фильм «Алеко», поставленный по одноименной опере С. Рахманинова, филолог М. Ермоленко (Киев) считает, что авторы фильма, следуя во всем за оперой, не использовали при этом возможностей, которые им предоставляло кино.

«Так, когда слушаешь рассказ старого цыгана:

Однажды близ кагульских вод
Мы чуждый табор повстречали;
Цыганы те, свои шатры
Разбив близ наших у горы,
Две ночи вместе ночевали.
Они ушли на третью ночь.
И, брося маленькую дочь,
Ушла за ними Мариула.
Я мирно спал; заря блеснула;
Проснулся я: подруги нет!
Ищу, зову — пропал и след.
Тоскуя, плакала Земфира,
И я заплакал...—

невольно хочешь увидеть все эти картины и на экране. Однако в фильме старый цыган, как в опере, пропел свою арию, сидя возле шатра, — и только. Его рассказ о днях своей молодости не получил в фильме

кинематографического выражения, и зритель не пережил вместе с отцом Земфиры его давнюю трагедию.

А жаль! Если в опере о прошедшем можно только рассказывать, то в кино «дела давно минувших дней» можно и показывать. Это произвело бы гораздо большее впечатление. Одна неподвижная фигура старого цыгана, появляющаяся на экране, не так уж много говорит воображению и сердцу зрителя. В кино человек хочет не только слышать, но и видеть.

То же самое можно сказать и об арии Алеко, когда, он, стоя один на берегу моря, вспоминает:

Земфира!
Как она любила!
Как, нежно преклонясь ко мне,
Она в пустынной тишине
Часы ночные проводила!..
Как часто милым лепетаньем
Иль упоительным лобзаньем
Мою задумчивость она
В минуту разогнать умела!

Почему не воплотить воспоминания Алеко в живые образы на экране? Ведь он видит перед собой то, о чем поет, и зритель должен был увидеть вместе с ним картины его утраченной любви.

А уже при словах:

И что ж? Земфира не верна!
Моя Земфира охладела,—

можно снова показать одинокую, грустную фигуру Алеко на фоне моря. Этим контраст между прошлым и настоящим был бы подчеркнут более ярко, и душевные переживания Алеко раскрылись бы полнее и глубже».

* * *

В письмах читателей содержатся серьезные критические замечания в адрес ряда новых фильмов, в том числе и тех, которые в целом получили признание зрителей.

Так, например, Б. Рутштейн, сличая фильм «Анна на шее» с рассказом А. Чехова, легшим в основу картины, оспаривает трактовку образа главной героини:

«У Чехова Анна — обыкновенная мещаночка, которая тяготится своей бедностью, тяготится тем, что ей приходится штопать носки, замазывать тушью дырочки на ботинках и носить дешевую шляпку, и которая мечтает о богатстве и светских развлечениях. Чтобы выбраться из своего незавидного положения, она, оставляя в стороне трудный путь борьбы и честного труда, идет по истоптанной мещанской дороге: выходит замуж за старого, но богатого чиновника, пользующегося большим влиянием в городе.

В фильме же на свет появляются чиновники, пришедшие, чтобы описать имущество и выселить семью из дома, и только в этот критический момент Анна дает согласие на брак, как бы жертвуя собой ради отца и братьев.

И сценарист, и постановщик, и артистка Ларионова, исполняющая роль Анны, не пожалели сил, чтобы подчеркнуть всю глубину страданий и переживаний своей якобы добродетельной героини как до свадьбы, так и после нее. И надо сказать, их старания увенчались успехом: на фоне отвратительного мира чиновников, картины которого даны в фильме очень красочно и характерно, все это выглядит весьма убедительно, но... это уже не Чехов.

Мы бы тщетно искали в рассказе хотя бы намек на какие-либо переживания или страдания Анны перед свадьбой; не нашли бы мы там и терзаний благородной души, попавшей в удушливую атмосферу чиновничьего быта; правда, Анна томится, она чувствует себя несчастной, но совсем не по тем причинам, что в фильме, а потому, что старый муж — вообще не очень-то сладкая доля, а такой строгий, как Модест Алексеич, и тем более. К тому же «он обманул ее, как последнюю дурочку», ведь «выходила она за него только из-за денег, а между тем денег у нее теперь было меньше, чем до замужества». Вместо светских развлечений ей в удел достались скучные рассуждения мужа о религии и нравственности, еще более скучные и неинтересные для нее разговоры чиновников, изредка приходивших поиграть в карты, о политике, назначениях, переводах и наградах, да сплетни их жен.

Все эти переживания, раздутые в фильме до трагических размеров, особенной глубиной не отличаются: достаточно было маленькой сценки на разъезде, как бы приподнявшей уголок завесы над беззаботным миром ее мечты, достаточно было одного взгляда «известного донжуана и баловника» Артынова, — и она тут же забыла все свои горести и «уже не помнила ни о матери, ни о деньгах, ни о своей свадьбе». Нечего уж и говорить о том, что когда Анна впервые попала на бал, она была счастливейшим человеком на земле. Еще бы! Ведь это было как раз то счастье, к которому стремилась ее мелкая мещанская душонка. Среди этих ограниченных, продажных, нравственно опустошенных тунеядцев она чувствует себя как рыба в воде. «Она уже поняла, что она создана исключительно для этой шумной, блестящей, смеющейся жизни с музыкой, танцами, поклонниками»; она уже уверена, «что ее улыбки и взгляды не доставляют... людям ничего, кроме большого удовольствия». «Ей уже было стыдно, что у нее такой бедный, такой обыкновенный отец», она уже посматривает на него с презрением, и когда отец заговаривает с ней о каких-то там деньгах, она, не дослушав, сует ему в руки блюдечко из-под мороженого и уносится в вихре танца. Она уже принимает как должное заискивающее раболепие мужа, и в ее фразе: «Подите прочь, болван», — слышатся уже истинно аристократические нотки. Для нее началась теперь совсем иная жизнь. Она «каталась на тройках, ездила с Артыновым на охоту, играла в одноактных пьесах, ужинала и все реже и реже бывала у своих. Они обедали уже одни. Петр Леонтьич запивал сильнее прежнего, денег не было... Мальчики теперь не отпускали его одного на улицу и все следили за

ним, чтобы он не упал; и когда во время катанья на Старо-Киевской им встречалась Аня на паре с пристяжной и с Артыновым на козлах вместо кучера, Петр Леонтьич снимал цилиндр и собирался что-то крикнуть, а Петя и Андрюша брали его под руки и говорили умоляюще:

— Не надо, папочка... Будет, папочка...»

Так заканчивает Чехов свой печальный рассказ о том, как на свете стало больше одним пустым и беспечным бездельником, и, я думаю, вряд ли кто-нибудь возьмется оспаривать правильность и логичность такого конца.

Совсем иначе обстоит дело в фильме. Превратив Анну в невинную жертву обстоятельств и вступив, таким образом, с самого начала на неверный путь, создатели фильма чем дальше, тем больше удалялись от чеховского замысла, не останавливаясь даже перед искажением текста рассказа (так, они изменили очень важную сцену с отцом на балу). Не желая свергать свою героиню с того пьедестала, на который сами же ее возвели, они последовательное затягивание Анны болотом светской жизни превратили в борьбу за освобождение из окружающей ее грязной среды, не замечая, что новая среда, в которую попадает Анна, ничем не лучше прежней. Кроме того, они умудрились превратить светских развратников в защитников безвинно страдающей девушки, спасающих ее от тирании мужа, забыв очевидно, всю отвратительную сущность этих внешне таких милых и элегантных людей.

А между тем зрители, с самого начала сочувствующие Анне, все больше и больше проникаются к ней симпатией. Они радуются, когда ей удается вырваться на свободу; они благодарны всем этим «хорошим» людям, которые уводят ее из-под докучливой опеки мужа; они не замечают сильно смягченной сцены с отцом; они встречают радостным смехом ее, в сущности, очень некрасивую фразу, брошенную мужу: «Подите прочь, болван», они возлагают какие-то надежды на Артынова, в действительности не имевшего относительно Анны никаких серьезных намерений; они, отождествляя Анну с героиней «Грозы», прощают ей измену; они ждут, что вот сейчас она совершит какой-то героический, сильный поступок, в котором скажется вся ее могучая душа и который сразу разрешит все: либо она будет счастлива, либо погибнет. И вдруг, внезапно, вне всякой связи с предыдущим, создатели фильма, только теперь почувствовавшие, что у них получилось совсем не то, что у Чехова, обрушивают на зрителей следующую сценку: отец и маленькие братья Анны в последний раз переступают порог своего дома, откуда их выселяют; следом несут отобранный у них жалкий скарб, а в это время Аня, милая, добрая Аня, смеющаяся и счастливая, пролетает мимо них на тройке, даже не поинтересовавшись тем, что происходит около ее родного дома, а быть может, и позабыв, что она здесь когда-то жила. Вслед затем на экране возникает традиционное слово «Конец», и зрители остаются в полном недоумении. Как же так? Где же та развязка, которую они так ждали? Вместо этого им ни с того ни с сего показали какую-то совсем другую, незнакомую Анну, холодную и бездушную, и ее непонятное появление удивляет их не меньше, чем если бы вдруг ее муж пожертвовал все свое состояние на постройку приюта.

И долго еще спорят они, расходясь по домам, и среди их обычных «ничего» долго еще слышатся то тут, то там возгласы недовольства и удивления».

* * *

Ряд читательских писем посвящен фильму «Аттестат зрелости». «Два года назад,— пишет группа студентов Смоленского педагогического института,— мы были десятиклассниками, поэтому фильм «Аттестат зрелости» вызывал у нас большой интерес, хотя мы и знали раньше пьесу. Очень просим вас передать Л. Гераскиной и режиссеру Т. Лукашевич наше мнение об их фильме, ведь их должно интересовать мнение зрителей». Авторы письма считают, что поведение Листовского до комсомольского собрания не заслуживало такой строгой меры наказания, как исключение из комсомола. «А как прошло самое исключение? Еще за минуту до выступления Жени Кузнецова ни у кого из десятиклассников и мысли не было об исключении. Вдруг Кузнецов предложил: исключить, все стихли от неожиданности. А когда начали голосовать это предложение, то сначала поднялось рук десять и столько же голов стало смотреть по сторонам, чтобы увидеть, голосуют ли соседи за это предложение. Они, как видно, не имели своего мнения по этому вопросу. Так в полминуты решили судьбу человека».

Напомнив слова Герцена: «Талантливые натуры редко бывают просты», авторы письма подчеркивают, что Листовский заслуживал более внимательного, чуткого и педагогического подхода. Листовского упрекают, в частности, в том, что он не помогал Гражданкину. Почему же коллектив комсомольцев не занялся перевоспитанием Гражданкина, который во много раз хуже и социально опаснее Листовского?

На решении авторами фильма образа Гражданкина останавливается в своем письме и сотрудник одной из районных газет Эстонской ССР Х. Вайну. Он подчеркивает, что долг мастеров искусств — решительнее бороться с чуждыми влияниями на советскую молодежь, смелее разоблачать людей, зараженных пороками прошлого, ведущими праздный, паразитический образ жизни, объявить войну всякого рода «стилягам», «аристократам» и прочим тунеядцам и хулиганам. А в фильме, по мнению Х. Вайну, не показана борьба комсомольского коллектива за перевоспитание Гражданкина и ему подобных.

На некоторых натяжках, допущенных авторами «Аттестата зрелости», останавли-

вается в своем письме киевская десятиклассница Валентина Студенникова. Она считает, в частности, неправдоподобным, что десятый класс устраивает маскарад совместно с седьмым, да еще в годовщину Октябрьской революции, а не под Новый год, как это принято.

* * *

Следует заметить, что не всегда зрители бывают убедительны в своих критических замечаниях. Не без влияния, очевидно, некоторых схоластических рецензентских штампов, они порой слишком категорически утверждают: «Так не бывает», предъявляя авторам фильма догматические требования. Особенно досадно, когда по этому пути идут юные зрители. Так, например, ученица девятого класса Тульской школы Валентина Коновалова пишет о герое кинофильма «Командир корабля» Игоре Светлаеве: «К чему эти прищуренные глаза, когда советский человек всегда должен смотреть открыто, прямо». Неужели Валя Коновалова всерьез полагает, что все советские люди д о л ж н ы смотреть одинаковым, предписанным ею образом?

Столь же догматичным представляется упрек А. Дородникова (Москва) автору сценария «Дорога правды» С. Герасимову в том, что он «позволил» героине проявить чувства к женатому человеку Павлову: «И уж совсем, на мой взгляд, неестественно или, лучше сказать, недопустимо с точки зрения хотя бы нравственной, бросаться Павлову на шею в парке речного вокзала. При ее-то возрасте, служебном положении и прожитой жизни, при наличии двух взрослых детей и какой-то памяти о муже! Даже то, что она после этого поступка говорит о том, что они не должны встречаться, не оправдывает ее порыва». Но ведь порыв потому и называется порывом, что он вызван непосредственным душевным движением. Неужели следует регламентировать порывы и винить в безнравственности женщину за то, что она не удержалась от движения, вызванного большим чувством к любимому человеку?

Отметим, кстати, что сценарий С. Герасимова «Дорога правды», опубликованный в журнале «Искусство кино», вызвал много читательских откликов. Это еще раз подтверждает, что сценарий можно и должно рассматривать как литературное произведение, предназначенное не только для создателей будущего фильма, но и для читателей.

«Сценарий С. Герасимова, — пишет Р. Мальцев от имени группы своих товарищей, — заинтересовал нас еще до появления его в журнале: мы ознакомились в отделе «Хроники» с обсуждением сценария. Когда же мы прочли этот сценарий, то решили высказать некоторые свои соображения... Очень хочется, чтобы этот сценарий получил идеальное воплощение на экране». Высоко оценивая сценарий в целом, Р. Мальцев полагает, в частности, что С. Герасимов слишком неприглядно показал «десятки русых, черных, седых и лысых голов» — работников планового отдела. Неужели, спрашивает автор письма, кроме Соболевой и одной молодой девушки, все остальные смысл жизни видят в премии? Недостаточно мотивированы, с точки зрения Р. Мальцева, взаимоотношения Павлова с женой.

«С большим удовольствием,— пишет судебно-медицинский эксперт Свердлов, — прочел я сценарий С. Герасимова «Дорога правды». Увлекательная и волнующая вещь! Не берусь судить о его сценичности, точнее говоря, кинематографичности (это лучше меня сделают специалисты), но мне кажется, что на основе сценария можно сделать очень хороший фильм». Вместе с тем автор письма отмечает некоторые неточности, допущенные в сценарии. «Будучи студентом, — пишет он, — я не раз участвовал в съемках фильмов на студии «Ленфильм» (разумеется, в массовых сценах). Довелось мне участвовать и в съемках фильма «Маскарад». Помню, меня поразило внимание С. Герасимова к деталям, мелочам. «Маскарад» снимался черно-белым, двуцветным фильмом, однако Герасимов и его ассистенты придирчиво осматривали костюмы статистов — офицеров гвардейских полков, следили, чтобы цвета мундиров соответствовали названиям полков, чтобы правильно прикреплялись аксельбанты и знаки отличия и т. п. Как же я был удивлен и огорчен, когда увидел в сценарии «Дорога правды» ряд неточностей, а то и просто несуразностей в сцене суда. Если они сохранятся в окончательном варианте и в фильме, они вызовут у зрителя ироническую усмешку и явятся ложкой дегтя в бочке меда.

Вот примеры.

В сценарии говорится: «Народный суд седьмого участка. Дела здесь слушались сразу в нескольких залах». Этого быть не может, так как в каждом участке избирается всего один судья, стало быть, он может вести только одно заседание. Может быть, в одном помещении одновременно действует сразу несколько участков (так бывает). Тогда можно говорить о заседаниях в нескольких залах.

Адвокат, обращаясь к народному заседателю, именует его «членом судебной коллегии». Это неверно, так как судебные коллегии существуют только в судах второй инстанции (и то именуются не судебными коллегиями, а уголовной, гражданской, надзорной и так далее коллегией). Члены же этих коллегий именуются «членами суда».

Адвокат, говоря о подзащитном, указывает, что он достиг юридического совершеннолетия, то есть семнадцати лет. Однако по советскому закону совершеннолетие — в восемнадцать лет.

Наиболее грубой ошибкой является изложенный в сценарии порядок слушания дела в суде. По советскому закону (УПК) порядок прений сторон таков: первым выступает обвинитель (прокурор), затем адвокат, затем дается слово для реплики обвинителю,

затем — реплика защиты. После этого — последнее слово обвиняемого... Порядок же, изложенный в сценарии (адвокат, затем прокурор, затем последние слова обвиняемых), случись это в жизни, явился бы серьезным нарушением закона и повлек бы за собой безусловную отмену приговора и взыскание судье, председательствовавшему в заседании (да вряд ли бы пошли на это прокурор и адвокат!)...

Я написал все это, — заканчивает автор письма, — так как очень хочу, чтобы фильм «Дорога правды» был хорошим по-настоящему, чтобы зритель порадовался крупной победе нашей кинематографии».

* * *

Такими же соображениями продиктованы замечания, сделанные в адрес сценария Г. Мдивани «Солдат Иван Бровкин» капитаном П. Молчановым. «Как читатель вашего журнала, — пишет он, — не могу быть равнодушным к достоинствам и недостаткам сценария, а как офицер не могу стоять в стороне, когда решается важный вопрос воспитания советской молодежи в рядах нашей армии. Это побудило меня высказать свои замечания о прочитанном сценарии».

П. Молчанов отмечает, в частности, что в сценарии, изображающем послевоенную армию, многие действующие лица употребляют довоенную армейскую терминологию. В первом же эпизоде солдатской учебы сержант Буслаев называет своего подчиненного бойцом, а не солдатом, как это положено теперь по уставу. После получения приказа солдаты отвечают «есть». Но, как известно, в сухопутных войсках «есть» не употребляется после войны. Адрес солдата «почтовый ящик» не пишется после войны.

«Имеются, — продолжает автор, — и другие возражения. На занятии по физподготовке сержант командует рядовому Бровкину: «Выполняйте приказ!». Слово «приказ» в данном случае не подходит. Он должен сказать «выполняйте упражнение». В слово «приказ» вкладывается большой смысл, и употребляют его только в исключительных случаях.

Название жилого помещения для солдат «палатой» неправильно. В армии имеются палаты только в медицинских учреждениях.

Вернемся к первому эпизоду армейской жизни. Недисциплинированный солдат Бровкин без разрешения командира вышел из строя. Сержант Буслаев делает замечание Бровкину и ставит его в строй. После этого сержант смотрит на часы и уходит от строя. Автору необходим этот момент, чтобы выявить отношение солдат к нарушителю дисциплины. Но если бы автор знал жизнь армии, он бы не написал подобного эпизода... Действия сержанта в военном отношении были совершенно неверными, а его отделение оказалось недисциплинированным. По команде «вольно» запрещается разговаривать в строю, а тут началось обсуждение поступка Бровкина. Здесь же стоит в строю и комсорг роты, который будет на комсомольском собрании ратовать за строгий уставной порядок. В этой сцене, как мне кажется, напрашивается более правильное решение. Стоило сержанту подать команду «разойдись», и все бы пошло, как надо. И действия сержанта оказались бы верными; и тогда бы солдаты не в строю, а в отведенном месте для курения (над бочкой с водой) могли бы высказать свое отношение к Бровкину. Здесь могла возникнуть комедийная ситуация, которая оживила бы действие...

В одном из последующих эпизодов содержится столько неправды, что перестаешь совершенно верить в происходящее. В воскресенье утром происходит разговор между дневальным роты и Ваней Бровкиным. Дневальный говорит: «Через час сдаю дежурство, и в город! Вот увольнительная». Никогда утром смена дежурства не производится. На протяжении суток дневальный не может отлучаться из расположения казармы и никто не может выдать ему увольнительную записку в городской отпуск. В этом же эпизоде автор пишет: «В пустой палате казармы, освещенной утренними лучами солнца, у окна стоит Ваня и грустно смотрит на двор». Однако помещение для личного состава не может быть пустым, потому что в город отпускают определенный процент из состава роты. Можно было бы подумать, что солдаты проводят личное время в ленкомнате или библиотеке, но ведь дневальный докладывает командиру роты, что все гуляют в городе...

Как мне кажется, — пишет в заключение капитан Молчанов, — при разработке режиссерского сценария полезно было бы привлечь к работе опытного офицера в качестве консультанта, это позволит избежать различных промахов и показать многогранную жизнь Советской Армии».

* * *

В своих письмах читатели часто обращают внимание наших кинематографистов на важность достоверности деталей, на правдивость показа явлений действительности. Ряд интересных замечаний по поводу фильма «Случай в тайге» высказывает старший преподаватель кафедры охотоведения иркутского сельхозинститута В. Жаров:

«В фильме наряду с яркими, запоминающимися эпизодами есть некоторая натянутость, большая условность действия. Очевидно, авторы фильма не получили нужной квалифицированной консультации. Это отразилось на качестве фильма, на его научной ценности.

Нужно бы подробнее показать процесс отлова соболей, их транспортировку после отлова на базу, трудоемкость этой работы.

Неправильно показана ловушка. Выделяется она своей «новизной» постройки — в такую ловушку соболь «не пойдет».

Нельзя взять «голыми» руками попавшегося соболя в ловушку, как это в фильме

делает охотник, — соболь искусает руки или просто выскочит из клетки.

Вызывает недоумение посадка отловленного соболя в сумку типа «авоськи».

Конечно, правдоподобно замерзание соболя в ловушках при редком их высмотре, но зритель задает законный вопрос: в чем же заключался способ спасения соболей в ловушках, предложенный научным работником А. Сазоновым?

Как же добились работники промхоза прекращения гибели соболей в ловушках и успешно выполнили работу по их отлову?»

Читатель Г. Коледа (г. Прокопьевск), разбирая причины неудачи фильма «Поэма о любви», выпущенного Алма-Атинской киностудией, объясняет эту неудачу главным образом недостатками сценария, в частности, многословием и обилием диалогов, заменяющих действие. Коледа заканчивает свое письмо пожеланием:

«Хочется пожелать, чтобы Алма-Атинская киностудия создала интересный, содержательный фильм из современной жизни казахского народа, о его борьбе за новую счастливую жизнь».

* * *

Инвалид Отечественной войны В. Матвеев (Казань) отмечает, что за последнее время стало появляться больше интересных фильмов; расширение кинопроизводства должно было бы вызвать целый поток новых книг и брошюр по вопросам киноискусства. Но, увы, прекратились даже те немногие издания, которые печатались в сериях «Библиотека кинозрителя», «Мастера советского кино». Тщетно искать какую бы то ни было литературу о зарубежном киноискусстве. Автор письма ставит вопрос о необходимости издания второго журнала по вопросам кино, подобного выходившему в тридцатые-сороковые годы журналу «Советский экран», рассчитанного не на узкий круг специалистов, а на широкого кинозрителя. О недостаточности тиража журнала «Искусство кино» и литературы по вопросам киноискусства пишет и читатель Р. Мальцев.

В некоторых письмах ставится вопрос о более полном и смелом творческом использовании талантливых артистов кино. Студентка М. Газарян (г. Рустави) пишет, что она не видела ни «Семьи Оппенгейм», ни «Дела Артамоновых», где, по рассказам старших, талантливо играл артист Балашов. Но по тем фильмам, где Балашов играет эпизодические роли (Балакирев, Виктор Лещинский, эсесовец Макс, партизан Тимка Докутович), она делает вывод об одаренности артиста и спрашивает: «Почему же в «Композиторе Глинке», «Адмирале Ушакове», «Римском-Корсакове» Балашов должен появляться, чтобы произнести лишь несколько слов? Мог же артист в первых картинах талантливо сыграть трудные, серьезные роли, почему же в других картинах ему не отведена роль, в которой он проявил бы себя в полной мере?»

Письма читателей в редакцию журнала свидетельствуют о горячем интересе советских людей к искусству кино и выражают их хозяйскую заботу о росте отечественной кинематографии.

ВТОРОЙ ФЕСТИВАЛЬ КИТАЙСКИХ КИНОФИЛЬМОВ

Советский народ проявляет глубокий интерес к культуре и искусству великого китайского народа. Тепло встречают трудящиеся Советского Союза выступления китайских артистов, художественные выставки, новые фильмы. Герои произведений китайского искусства необычайно близки и дороги советскому зрителю, темы — волнующи и понятны, ибо они раскрывают героические страницы борьбы великого народа за освобождение и независимость своей родины, картины мирного созидательного, самоотверженного труда свободных людей.

Второй фестиваль китайских фильмов в СССР открылся в декабре 1954 года в Московском Доме кино. Для участия в фестивале прибыла делегация деятелей китайского киноискусства во главе с известным режиссером, драматургом и сценаристом Чжан Цзунь-сяном. В составе делегации кинорежиссер, постановщик фильмов «Дочери Китая», «Славная семья», «Песня пастуха», «Конец вражды» и других Лин Цзыфэн; сценарист, член художественного совета и начальник сценарной студии Главного управления кинематографии Юань Вэньшу; актрисы Чжан Жуй-фан, Цин И, Че И; кинодраматург Сунь Цянь; артист Тан Хуа-да; сценарист и режиссер документальных фильмов «Чунцин—Чэнду», «Боевые друзья» и других Ван Шуй; композитор Гэ Янь; исполнитель главных ролей в фильмах «Повесть о новых героях» и «Смелая разведка» и многих других Го Юн-тай; секретарь и переводчик делегации Лю Юнь-сян.

Собравшиеся на торжественное открытие фестиваля деятели советской науки, литературы и искусства, рабочие и служащие московских предприятий горячо приветствовали работников китайской кинематографии.

В президиуме — министр культуры СССР Г. Александров, заместитель министра культуры СССР Н. Охлопков, режиссеры С. Юткевич, С. Герасимов, В. Петров, народные артисты СССР Т. Макарова, Б. Чирков и другие мастера советского киноискусства.

На открытии фестиваля присутствовал Чрезвычайный и Полномочный посол Китайской Народной Республики в СССР Чжан Вэнь-тянь.

Открыл фестиваль министр культуры СССР Г. Александров. Он коротко остановился на истории китайской народной кине-

«Драконов ус»

«Драконов ус»

матографии, на ее роли в период антияпонской и народно-освободительной борьбы. Победа народной революции и образование КНР открыли перед китайской кинематографией новые широкие горизонты. Она уверенно встала на путь социалистического реализма. За пять лет китайские кинематографисты создали много замечательных фильмов, завоевавших признание среди широких масс китайского народа, удостоенных премий на международных фестивалях.

— Дорогие друзья! — сказал в заключение, обращаясь к гостям, Г. Александров.— В вашем лице мы приветствуем сегодня всех работников китайской народной кинематографии, весь дружественный, шестисотмиллионный народ Китая. Я уверен, что ваше пребывание в Советском Союзе, встречи с советскими зрителями и творческими работниками советской кинематографии послужат делу дальнейшего укрепления дружбы между нашими народами, делу укрепления мира во всем мире.

Пионеры Красногвардейского района Москвы преподнесли китайским гостям цветы.

С. Герасимов приветствовал членов делегации от имени советских киноработников. Он рассказал о традиционной дружбе двух великих народов, двух революционных культур.

«Драконов ус»

«Отрубим лапы дьяволу»

— Мы счастливы пожелать вам новых успехов в самом важном, самом народном искусстве — искусстве кино, — сказал он. — Мы знаем, что дружба наших народов — верный залог мира и спокойствия всех народов. Произведения, созданные в результате творческой дружбы китайских и советских кинематографистов, расскажут правду о великом деле, которое совершают наши народы.

От имени трудящихся столицы гостей приветствовал член исполкома Моссовета Б. Родионов, остановившийся на демократических преобразованиях, которые произошли за пять лет в политической, экономической и культурной жизни КНР.

— Китайская кинематография еще очень молодая, но уже зрелая, боевая кинематография, — сказал он. — Ее создают деятели нового народного Китая, патриоты своей родины, активные строители новой, счастливой жизни.

Вот почему все их фильмы — это страстные произведения, волнующие умы и чувства зрителей, гневно изобличающие врагов, мобилизующие силы народа на борьбу ради счастливой жизни. Огромная созидательная роль китайской кинематографии — вот в чем секрет ее успеха.

С ответным словом выступил руководитель делегации Чжан Цзунь-сян. Он рассказал об успехе советских фильмов в Ки-

«Отрубим лапы дьяволу»

«Отрубим лапы дьяволу»

тае. В ноябре 1954 года в тридцати городах Китая была организована неделя советских кинофильмов. Демонстрировались фильмы «Возвращение Василия Бортникова», «Максимка», «Застава в горах», «Над Неманом рассвет», «Аленький цветочек». Эти фильмы, так же как и многие другие, вызвали большой интерес у зрителей Китая.

— Произведения мастеров советского кино, — сказал Чжан Цзунь-сян, — всегда являются учебником для китайских киноработников. Помощь, оказанная нам Советским Союзом в области кинотехники, способствует дальнейшему развитию нашей отечественной кинематографии.

Чжан Цзунь-сян закончил свою речь здравицей в честь нерушимой дружбы китайского и советского народов.

Звучат государственные гимны Китайской Народной Республики и Советского Союза. Торжественная часть вечера закончена.

Фестиваль открывается демонстрацией нового художественного фильма «Отрубим лапы дьяволу».

Дьяволом народ Китая издавна называл японско-фашистских захватчиков. Так эта кличка и осталась за всеми врагами, посягающими на свободу и независимость Китайской Народной Республики.

Авторы фильма — сценарист Чжао Мин и

«Срочное письмо»

«Срочное письмо»

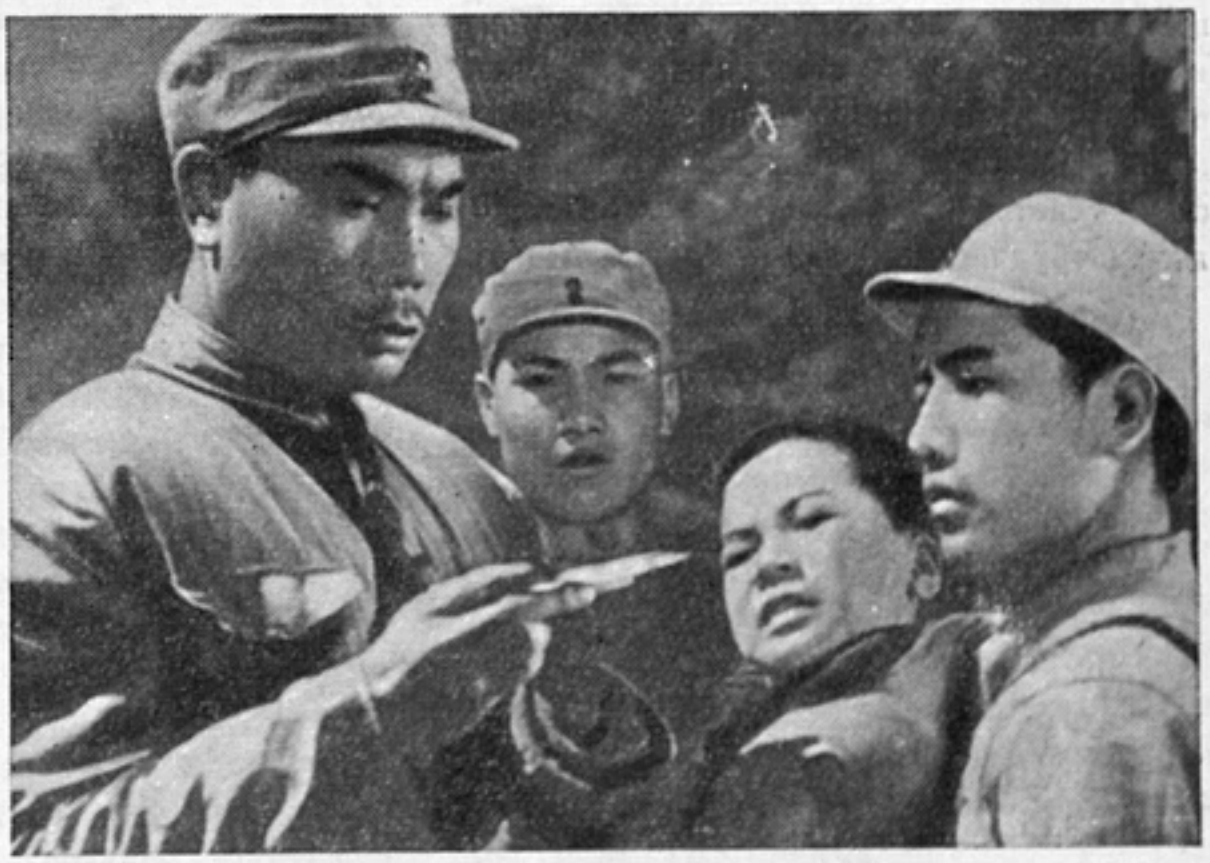
режиссер Шэнь Фу — рассказали о самоотверженном труде китайского народа на благо своей родины и о беспощадной всенародной борьбе против шпионов и диверсантов, засылаемых в страну американской разведкой. Идея фильма выражена в словах одного из героев: «Народ сам охраняет народные ценности. Он слишком дорого заплатил за них и никому их не отдаст!»

На экране один из крупнейших заводов, который необходимо реконструировать в целях усиления обороны страны, так как американские империалисты развязали захватническую войну в Корее. Американская разведка засылает на завод шпиона с заданием сорвать реконструкцию. Но рядовые рабочие помогают работникам госбезопасности разоблачить коварные происки врагов.

Фильм сделан с подлинным мастерством. Сдержанно и выразительно играют актеры. Оператор Яо Ши-цюань сумел передать тревожную напряженность драматических ситуаций.

В дни фестиваля в Москве, Ленинграде и всех столицах союзных республик были показаны еще три новых фильма, выпущенных Шанхайской и Пекинской киностудиями.

«Смелая разведка» (режиссер Го Вей) увлекательно повествует о героях войны с



«Срочное письмо»

гоминдановцами, взявших оборонительный рубеж противника на неприступной высоте Хуа-шань. В фильме убедительно показано, что источником силы Народно-освободительной армии является любовь ее воинов к родине и тесная связь со своим народом.

Большое впечатление оставляет игра актеров. Образ смелого, находчивого командира, верного товарища создает артист Го Юн-тай. Мужественными людьми рисуют своих героев-разведчиков актеры Тянь Дань, Ян Цзэн-хэ, Ли Юй-нун.

О маленьком пастушке Хай Ва — одном из героев освободительной войны китайского народа против японских захватчиков — рассказывает «Срочное письмо». Сценарий написан Чжан Цзунь-сяном по рассказу Хуа Шаня «Письмо с петушиными перьями» (режиссер фильма Ши Хуэй, оператор Ло Цун-чжоу). Юный актер Цай Юань-юань играет роль Хай Ва с подкупающей искренностью и простотой. Зритель верит каждому его слову и жесту. Он мало говорит, о всех его переживаниях и внутренней борьбе мы читаем по смышленым, выразительным глазам мальчика. Хай Ва совершает героический поступок. Он доставляет начальнику отряда регулярных войск важное донесение от партизан, что помогло разгрому японского военного отряда.

Действие фильма «Драконов ус» происходит на окраине Пекина во времена господства гоминдановцев. Картина повествует о тяжелой, безрадостной жизни обитателей бедных лачуг, ютящихся вдоль зловонной канавы «Драконов ус». Болезни, голод, нищета были уделом бедняков. Победа Народно-освободительной армии приносит счастье в их жилища. На месте канавы прокладывается трасса новой улицы. Электрический свет — свет новой жизни — загорается в домах трудящихся.

Фильм сделан по пьесе Лао Шэ «Лунсюйгоу», с большим успехом прошедшей в Пекинском драматическом театре. Сценарист Цзяо Цзюй-инь и режиссер Си Цюнь расширили рамки пьесы, углубили основные характеры, детально разработали ситуации. Все это придало произведению большую драматическую силу.

Одновременно с новыми фильмами в сорока московских кинотеатрах, дворцах культуры и клубах столицы демонстрировались китайские художественные кинокартины: «Дочери Китая», «Конец вражды», «Невидимый фронт», «Седая девушка», «Стальной солдат», «Боевые друзья», «Сын степей», «Ворота № 6», «Повесть о новых героях» и хроникально-документальные фильмы: «Победа китайского народа» «Освобожденный Китай», «Новый Пекин», «Ханьчжоу — жемчужина Китая», «По реке Янцзы», «Чунцин — Чэнду».

Выставки в фойе кинотеатров рассказывали о достижениях китайского народа в строительстве новой жизни, об успехах его кинематографии.

Миллионы советских людей с большим интересом познакомились с произведениями киноискусства Китая.

В обстановке сердечной дружбы проходили встречи москвичей, ленинградцев, киевлян, ташкентцев с дорогими гостями — деятелями китайской кинематографии. В Москве гости побывали у станкостроителей, машиностроителей и текстильщиков. Встречались со зрителями в кинотеатрах «Ударник», «Форум». Горячо и сердечно принимали своих китайских коллег работники киностудии «Мосфильм».

Второй фестиваль китайских фильмов в СССР вылился в яркую демонстрацию дружбы, любви и взаимопонимания двух великих народов.

ЭКРАНИЗАЦИИ
в 1955—1956 годах

Значительное расширение производства фильмов открывает перед работниками кино большие возможности для того, чтобы любимые народом классические литературные произведения заняли подобающее им почетное место в производственной программе нашего киноискусства.

Фильмы-спектакли, в течение некоторого времени заполнявшие экраны кинотеатров, не могли полностью удовлетворить наших кинозрителей, выражавших вполне естественное желание видеть не копию театрального спектакля, не условную сценическую площадку с отдельными вынесенными на натуру эпизодами, а самостоятельное произведение киноискусства, располагающего своими могущественными и тонкими выразительными средствами.

Главное управление по производству фильмов совместно с киностудиями составило широкий план экранизации произведений русской, а также лучших произведений советской литературы и зарубежной классики — план, представляющий собой большую и серьезную программу, осуществление которой рассчитано не на один год.

К разработке этого плана были привлечены и научные работники Института мировой литературы имени Горького; проект плана обсуждался в Союзе советских писателей.

Теперь перед советскими художниками — драматургами, режиссерами, операторами, актерами и т. д. — стоит большая, ответственная и благодарная задача: бережно, умело и вдохновенно, с подлинным проникновением в природу идейного и художественного своеобразия того или иного романа, повести или новеллы создать волнующие произведения киноискусства, помочь широкому зрителю по-новому глубоко увидеть и понять образы любимых литературных героев.

Центральные и республиканские киностудии еще во второй половине 1954 года активно включились в экранизацию произведений литературы по тематическому плану, утвержденному коллегией Министерства культуры СССР. В результате уже в 1955 году советские зрители увидят на экране новые фильмы, поставленные по любимым ими книгам.

Так, на крупнейшей советской киностудии «Мосфильм» в работе находятся «Отелло» В. Шекспира — автор сценария и режиссер С. Юткевич; «Попрыгунья» А. Чехова — автор сценария и режиссер С. Самсонов; «Мексиканец» Дж. Лондона — автор сценария Э. Брагинский, режиссер В. Каплуновский; «Илья Муромец» (по русским былинам) — автор сценария М. Кочнев, режиссер А. Птушко («Илья Муромец» будет сниматься в двух вариантах — для обычного и широкого экрана).

Кроме того, в 1955 и 1956 годах на «Мосфильме» предполагается запустить в производство такие фильмы, как «Война и мир» Л. Толстого; «Тарас Бульба» Н. Гоголя — автор сценария и режиссер А. Довженко; «Лев Гурыч Синичкин» А. Ленского — автор сценария Н. Эрдман, режиссер К. Юдин; «Гуттаперчевый мальчик» Д. Григоровича; «Вольница» Ф. Гладкова — автор сценария Л. Трауберг, режиссер Г. Рошаль; «Хождение по мукам» А. Толстого — автор сценария Б. Чирсков, режиссер Г. Рошаль; по романам К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето» будет снимать фильм молодой режиссер В. Басов.

На киностудии «Ленфильм» будут сниматься «Два капитана» В. Каверина — авторы сценария В. Каверин и Е. Габрилович, режиссер В. Венгеров; «Дон Кихот» Сервантеса — авторы сценария Е. Шварц и Г. Козинцев, режиссер Г. Козинцев; «Двенадцатая ночь» В. Шекспира — автор сценария и режиссер Я. Фрид; «Таланты и поклонники» А. Островского — автор сценария Д. Любашевский, режиссеры А. Апсолон и М. Товстоногов.

Кроме того, к запуску в производство на «Ленфильме» намечаются «Шинель» Н. Гоголя — автор сценария В. Каверин; «Угрюм-река» В. Шишкова — автор сценария Г. Гаков; «Балтийское небо» Н. Чуковского, он же автор сценария; «Россия молодая» Ю. Германа, он же автор сценария; «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, он же автор сценария.

Большая работа по экранизации литературных произведений проводится и на Московской киностудии имени М. Горького.

Здесь подготовлены фильмы по произведениям «К новому берегу» В. Лациса — режиссер Л. Луков; «Витя Малеев в школе и дома» Н. Носова — режиссер В. Эйсымонт; «Княжна Мери» М. Лермонтова — режиссер И. Анненский.

В работе находится «Васек Трубачев и его товарищи» В. Осеевой — режиссер И. Фрез.

В 1955—1956 годах намечено запустить в производство «Трое» М. Горького — автор сценария и режиссер И. Анненский; «За власть Советов»—автор повести и сценария В. Катаев; «Донбасс» Б. Горбатова — авторы сценария В. Алексеев и Л. Луков, режиссер Л. Луков; «Судьба барабанщика» — автор сценария А. Гайдар; «Записки охотника» И. Тургенева (экранизация рассказов «Льгов» и «Бирюк») — автор сценария Х. Херсонский; «Записки агронома» Г. Троепольского, он же автор сценария, режиссер В. Ростоцкий; «Падение Ивана Чупрова» И. Тендрякова, он же автор сценария, режиссер В. Бунеев.

Серьезный вклад в экранизацию классиков принадлежит и республиканским национальным киностудиям. Так, на Киевской киностудии (подготовившей картину «Назар Стодоля» Т. Шевченко, режиссер И. Ивченко) находятся в производстве «Мать» М. Горького — авторы сценария М. Донской и Н. Коварский, режиссер М. Донской; «Педагогическая поэма» А. Макаренко — авторы сценария А. Маслюков и И. Маневич, режиссер А. Маслюков.

В течение 1955—1956 годов здесь будут сниматься фильмы: «Борислав смеется» И. Франко — автор сценария Ю. Дольд, режиссер А. Швачко; «Фата моргана» М. Коцюбинского — автор сценария А. Карасев; «Гибель эскадры» — автор пьесы и сценария А. Корнейчук; «Как закалялась сталь» Н. Островского.

Минская киностудия в 1955 году будет работать над детским фильмом по повести М. Лынькова «Миколка-паровоз» — автор сценария М. Лыньков и Н. Садкович, режиссер Л. Голуб.

Кроме того, предполагается экранизировать повесть В. Короленко «Лес шумит».

На Рижской киностудии снимается фильм «Весенние заморозки» по мотивам новелл латышского классика XIX века Р. Блаумана— авторы сценария Ю. Ванаг и С. Нагорный, режиссер П. Арманд.

На Вильнюсской киностудии подготовлен сценарий по роману А. Гузявичюса «Правда кузнеца Игнотаса» — автор сценария А. Спешнев.

На Тбилисской киностудии будут сниматься фильмы: «Хаджи Мурат» Л. Толстого — режиссер С. Долидзе; «Разбитое сердце» Ш. Арагвиспирели.

На Ереванской киностудии намечен к производству фильм «Из-за чести» Ширванзаде.

На Бакинской — «Севиль» Джабар Джабарлы.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что в течение ближайших лет советская кинематография создаст большое число фильмов по произведениям русской и зарубежной классики, по лучшим произведениям советской литературы.

ДИССЕРТАЦИЯ О ТВОРЧЕСТВЕ Н. ЧЕРКАСОВА

В Академии общественных наук состоялась защита диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук аспирантом Ю. Зубковым (научный руководитель профессор М. Храпченко). Диссертация посвящена творчеству народного артиста Советского Союза Н. Черкасова.

Конкретно анализируя созданные актером сценические и кинематографические образы, автор показывает, что решающую роль в идейно-творческом развитии художника сыграло овладение методом социалистического реализма.

В диссертации содержится четыре главы. В первой — рассматривается становление Черкасова как передового советского художника; во второй — анализируются созданные Черкасовым в спектаклях и фильмах образы советских людей; в третьей — образы русских выдающихся государственных и политических деятелей и деятелей русской культуры; четвертая глава рассматривает вопрос о месте и роли Черкасова в советском театре и кино и содержит обобщение его идейно-творческого опыта.

Кроме ранее опубликованных материалов о творчестве Черкасова в диссертации использованы архивные материалы музея Ленинградского театра юного зрителя, Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества, студии «Ленфильм», некоторых личных собраний, а также материалы бесед с Черкасовым и с деятелями искусства, творчески соприкасавшихся с ним.

Путь Черкасова от образа Дон Кихота к образу Полежаева показан в диссертации как постепенное преодоление художником влияния формализма и как закономерный приход к реалистическому освоению действительности. Этот процесс диссертант рассматривает в свете борьбы КПСС за идейность и реализм советского искусства.

Ю. Зубков показывает, что тесное приобщение Черкасова к общественно-политической жизни страны, его работа над замечательными реалистическими образами русской классической драматургии, его творческие встречи с мастерами Московского Художественного театра и Ленинградского театра имени Пушкина были факторами, способствовавшими движению актера по реалистическому пути и достижению им высокой степени зрелости политического и художественного мышления.

Автор подчеркивает, что ведущей темой творчества Черкасова является тема современности, главными героями — современники. Черты, развившиеся в советских людях под влиянием социалистической революции и практики социалистического строительства, черты, бережно и любовно воспитываемые Коммунистической партией, Черкасов выявляет и в образах рядовых людей и в образах Полежаева, Горького и Мичурина.

Ярко и остро раскрылись особенности Черкасова как художника социалистического реализма в образе Полежаева. Это выдающееся достижение актерского творчества тщательно анализируется в диссертации.

Ю. Зубков пишет: «Сущность образа, определяемая самим актером словами Маяковского: «В душе ни одного седого волоса!», проявляется во всей художественной ткани образа, во всем поведении героя, в мельчайших деталях этого поведения. Истоки этой сущности — Черкасов передает это сильно и талантливо—в близком и непосредственном соприкосновении ученого с революционным народом, в социалистической революции, оплодотворившей его творчество».

Анализируя сценические и кинематографические образы Ивана Грозного, Петра I и Александра Невского, диссертант показывает, как художник добивался глубокой и содержательной передачи исторической правды и как, мужественно и решительно преодолевая ошибки, достиг он в сценическом образе Ивана Грозного органического единства социальной и психологической характеристики героя. Актер преодолевает известную картинность и декламационность, присущие Грозному в пьесе В. Соловьева «Великий государь».

Диссертант исследует также вопрос об органическом сочетании в творчестве Черкасова самого смелого новаторства с традициями русского классического искусства, Станиславского и Немировича-Данченко.

Анализ созданных Черкасовым образов позволяет диссертанту характеризовать актера как художника партийного, смелого, органически чуждого шаблону, серости и постоянно чувствующего себя на передовой линии идеологической борьбы.

Исследование творческого опыта лучших мастеров искусства, изучение и обобщение того, как осуществляются в их практике принципы социалистического реализма, способно оказать помощь нашим художникам в решении задач, поставленных перед ними Коммунистической партией.

Официальные оппоненты профессор Раевский и кандидат филологических наук Пахомов положительно оценили работу диссертанта. Решением ученого совета Ю. Зубкову присвоена степень кандидата филологических наук.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Опасные тропы», 7 ч., цветной.

Автор сценария Г. Мдивани; постановщики: Александр и Евгений Алексеевы; главный оператор Борис Волчек; художники: А. Фрейдин, В. Чеботарев; композитор Игорь Морозов; текст песен А. Софронова; звукооператор А. Рябов; комбинированные съемки: операторы К. Петриченко, В. Алексеева; художник И. Гордиенко. Научная консультация проф. П. Петрищевой. Работа с хищными животными Бориса Эдера.

В ролях: Максим Жолудев — Г. Колофидин; Ульяна Васильевна — Т. Мухина; Василий Жолудев — В. Дружников; Николай Жолудев — А. Кузнецов; Помазов — В. Всеволодов; Галина — Л. Заева-Юдина; Воробьев — И. Воронов; Миону — Ф. Сахиров; Люда — Р. Макагонова; Зайцев — А. Добронравов; дед Архип — Б. Шухмин; Иннокентий — М. Трояновский. В эпизодах: Н. Боголюбов, В. Емельянов, М. Майоров, Н. Апарин, А. Алексеев, А. Олонцев, В. Тиунова.

●

«Ромео и Джульетта» (фильм-балет по трагедии В. Шекспира), 7 ч., цветной.

Музыка С. Прокофьева; авторы сценария и постановщики: Л. Арнштам, Л. Лавровский; балетмейстер Л. Лавровский; операторы: А. Шеленков, Чен Ю-лан; художник А. Пархоменко; костюмы художников: П. Вильямса, К. Ефимова; режиссер В. Викторов; звукооператор Б. Вольский; комбинированные съемки: оператор Б. Арецкий, художник Л. Александровская.

В ролях: Джульетта — Галина Уланова; Ромео — Ю. Жданов; Тибальд — А. Ермолаев; Меркуцио — С. Кёрень; Парис — Л. Лапаури; Капулетти-отец — А. Радунский; Капулетти-мать — Е. Ильющенко; кормилица — И. Оленина; Лоренцо — Л. Лощилин; Бенволио — В. Кудряшов; Монтекки — С. Уваров; друзья Тибальда: В. Левашов, Б. Чижов, А. Крамеровский; паж—Миша Лавровский; слуги Капулетти: Л. Поспехин, Е. Меченко, И. Перегудов; слуги Монтекки: Е. Нацкий, А. Швачкин; главный шут — Г. Фарманьянц. Солисты в народных танцах и эпизодах: С. Звягина, В. Петрова, В. Файербах, З. Коротаева, Ф. Ефремова, Э. Костерина, И. Левитина, И. Покровский, Ю. Выренков, Я. Сех, Ю. Гербер, В. Дорохин, Н. Чидсон, Г. Кузнецова, М. Клейменова, В. Пещерикова. Балетная труппа и оркестр Государственного Большого театра Союза ССР, дирижер Г. Рождественский. Текст читает Б. Оленин.

●

«Я ничего не помню», 2 ч.

Автор сценария С. Михалков; режиссер С. Казаков; оператор П. Кузнецов; художники: В. Голиков, В. Перелетов; композитор Е. Макаров; звукооператор В. Шарун.

В ролях: Анатолий — П. Глебов; Варя — Н. Зорская; Евдокия Ивановна — Л. Студнева; Славик — Саша Терентьев; Касаткин — М. Майоров.

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» И ЧЕРНОМОРСКАЯ КИНОФАБРИКА

«Морской охотник» (по повести Николая Чуковского), 7 ч., цветной.

Автор сценария и постановщик Владимир Немоляев; главный оператор Ф. Фирсов; режиссер Г. Натансон; художники: В. Камский, К. Степанов; композитор Н. Богословский; текст песен В. Лифшиц; звукооператор В. Ладыгина. Консультант капитан первого ранга Н. Дегоди.

В ролях: Катя — Н. Румянцева; Макар Макарыч — П. Волков; лейтенант Корольков — Ю. Пузырев; Мария Васильевна — О. Хорькова; Акустик Иванов — Ю. Леонидов; капитан-лейтенант — П. Чернов; кок — Е. Леонов; матрос Казаченко — Н. Малишевский; матрос — С. Бебешко; Маня — Нина Шорина; Лида — Люба Балдина; Петя — Миша Пинский. В съемках принимал участие личный состав Военно-Морских Сил на Черном море.

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

«Море студеное», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: К. Бадигин, В. Крепс; постановщик Ю. Егоров; оператор И. Шатров; художники: К. Урбетис, С. Козловский; композитор Г. Попов; звукооператор Д. Белевич; режиссеры: З. Данилова, Г. Комаровский; комбинированные съемки: оператор К. Алексеев, художник В. Никитченко.

В ролях: Алексей Химков — Н. Крючков; Степан Шарапов — Г. Юдин; Федор Веригин — Мих. Кузнецов; Варвара — Э. Леждей; Окладников — М. Бернес; Ваня Химков — Валя Грачев; Анастасия — А. Данилова; Амос Корнилов — А. Антонов; дед Никифор — А. Кубацкий; Вернизобер — А. Пелевин; капитан Ван Глек — Г. Черноволенко; сваха — В. Телегина; Дергачиха — Е. Максимова; Прошка — В. Тягушев.

В эпизодах: И. Бизяев, В. Бокарев, М. Воробьев, Н. Горлов, Г. Михайлов, Г. Милляр, И. Пельтцер, И. Рыжов, А. Тимонтаев, Я. Халецкий, Е. Кондратьева. Хор северной песни под руководством А. Колотиловой.

●

«Чемпион мира», 9 ч.

Авторы сценария: В. Ежов, В. Соловьев; постановщик В. Гончуков; оператор Г. Гарибян; режиссер М. Володин; художник Б. Дуленков; композитор В. Соловьев-Седой; звукооператор Л. Кант; текст песен М. Светлова; комбинированные съемки: оператор Л. Акимов, художник Л. Клопотовский. Консультант по борьбе заслуженный мастер спорта В. Кожарский.

В ролях: Илья Громов — мастер спорта А. Ванин; дядя Федя — В. Меркурьев; Костя — В. Гуляев; Настя — Н. Чередниченко; Клава — К. Хабарова; Зина — М. Крепкогорская; Сережа Одинцов — А. Васютинский; Гриша Одинцов — Н. Васютинский; Кораблев — А. Соловьев; дед Тимофей — Н. Комиссаров; Павел Тимофеевич — Б. Терентьев; Потапыч — Г. Светланин. В эпизодах: В. Володин, В. Марута, К. Михайлов, И. Рыжов, Д. Андреев, В. Телегина, Д. Кара-Дмитриев, А. Петроченко, В. Белоглазов.

Дубляж

«Повесть о любви», 1 ч. Производство киностудии ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Автор сценария Гюнтер Кунерт; режиссер Рихард Грошопп; оператор Эрвин Андерс. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа А. Дикан.

В ролях: Рудоль Весселли, Герварт Гроссе, Горст Шенеманн, Кристель Тейн, Ульрих Тейн. Роли дублировали: С. Цейц, В. Трошин, Н. Маратова, В. Адлеров, Г. Георгиу.

●

«На все руки мастер», 1 ч. Производство киностудии ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Автор сценария Гельмут Шнейдер; режиссер Рихард Грошопп; оператор Эрвин Андерс. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа А. Дикан.

В ролях: Фильзайт — Вернер Петерс (дублирует Е. Весник); Нейман — Франк Михельс (дублирует А. Кубацкий).

●

«Фанфан-тюльпан», 10 ч. Производство «Фильмсонор» и «Фильм Ариан» (Франция), «Амато продукционе» (Италия).

Авторы сценария: Ренэ Уилер, Ренэ Фалле, Анри Жансон, Кристиан Жак; режиссер Кристиан Жак; оператор Кристиан Матра; художник Робер Жис: композиторы: Морис Тирье, Жорж ван Парис; звукооператор Люсьен Лашармуаз. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператоры дубляжа: А. Избуцкий, М. Шмелев.

В ролях: Фанфан — Жерар Филип (дублирует В. Трошин); Аделина — Джина Лоллобриджида (дублирует Н. Никитина); Ла Франшиз, отец Аделины — Нерио Бернарди (дублирует А. Грибов); Транш-Монтань, друг Фанфана — Ольивье Юссено (дублирует А. Сашин-Никольский); Людовик XV — Марсель Эрран (дублирует Р. Плятт); Анриетта Французская — Сильвия Пелайо (дублирует М. Лифанова); Маркиза де Помпадур — Женевьева Паж (дублирует Л. Орданская); маршал д'Эстре — Анри Роллан (дублирует Л. Потемкин); капитан де ла Уллет — Жан Пареде (дублирует П. Березов); Фиерабра, вахмистр — Ноэль Роквэр (дублирует В. Кенигсон); Лебель, слуга короля — Жан-Марк Тенберг (дублирует О. Голубицкий). Голос историка — Зиновий Гердт.

●

«Плата за страх» (по одноименному роману Жоржа Арно), 2 серии, 15 ч. Совместное франко-итальянское производство «Компани Эндюстриель Коммерсиаль Синематографик», «Фильмсонор», «Вера-фильм», «Фоно Рома».

Авторы сценария: Анри-Жорж Клузо, Джеронимо Джероними; режиссер Анри-Жорж Клузо; оператор Арман Тирар; художник Ренэ Рену; композитор Жорж Орик; звукооператор Уильям Роберт Сивель. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

В ролях: Марио — Ив Монтан (дублирует К. Карельских); Джо — Шарль Ванель (дублирует А. Кельберер); Бимба — Петер Ван Эйк (дублирует А. Шешко); Луиджи — Фолько Люлли (дублирует Л. Свердлин); Билл О'Брайен — Уильям Таббс (дублирует В. Адлеров); Линда — Вера Клузо (дублирует Г. Малькова); Эрнандес — Дарио Морено (дублирует А. Вовси).

●

«Ганга» (по роману Мулк Радж Ананда «Два листа и почка»), 9 ч. Производство «Найя Сансар», Индия.

Авторы сценария: Мохсин Абдулла, В. П. Сатхи, К. А. Аббас; режиссер К. А. Аббас; оператор Рамчандра; композитор Анил Бисвас; звукооператоры: С. Н. Дхури, Ишан Гхош. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник, звукооператор дубляжа А. Дикан.

В главных ролях: Рамеш — Дев Ананд (дублирует А. Песелев); Ганга — Налини Джайвант (дублирует И. Карташева); Хари, отец Ганги — Манмохан Кришна (дублирует К. Тыртов); Раму — Хабиб Танвир (дублирует Б. Битюков); Чанда — Ачла Сачдев (дублирует Т. Карпова); доктор Томас — Балрадж Сахни (дублирует С. Курилов); мистер Уокер — С. Майкл (дублирует В. Кенигсон); Шаши Бушан — Рашид (дублирует С. Цейц); Калу — Давид (дублирует М. Колесников).

ЕРЕВАНСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Армянский киноконцерт», 6 ч., цветной.

Постановщики: Л. Исаакян, Г. Саркисян; режиссер А. Самвелян; оператор С. Геворкян; художники: Г. Ханджян, П. Бейтнер; звукоопе-

ратор И. Григорян; музыкальный консультант композитор Р. Степанян.

В фильме участвуют артисты, балет, хор и оркестр Государственного театра оперы и балета им. А. Спендиарова, дирижеры: М. Тавризян, Г. Будагян, С. Чарекян, Р. Степанян, главный хормейстер К. Карапетян; Государственный заслуженный ансамбль армянской народной песни и пляски, художественный руководитель Т. Алтунян, балетмейстер Э. Манукян; руководитель инструментальной группы А. Александрян.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«На просторах Казахстана», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Анов, В. Томберг; режиссер В. Томберг; главный оператор Ш. Гегелашвили; операторы: Г. Новожилов, М. Додонов; композитор Л. Хамиди; звукооператоры: Г. Мирошниченко, С. Егоров. Текст читает Р. Выгодский.

О развитии животноводства в Казахстане.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Стрела улетает в сказку», 3 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер Л. Амальрик; художник-постановщик А. Трусов, эскизы типажей — В. Сутеева; композиторы: А. Старокадомский, Ю. Никольский; оператор М. Друян; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Н. Привалова, В. Арбеков, Ф. Хитрук, Б. Бутаков, Т. Таранович, В. Котеночкин, Б. Лихачев, М. Куприч, Р. Миренкова, Ф. Епифанова, Б. Меерович, Л. Резцова, В. Долгих, Л. Попов, Б. Савков; художники-декораторы: И. Светлица, В. Валерианова, Б. Роджеро, К. Малышев.

Роли озвучивали: М. Виноградова, Ю. Юльская, И. Потоцкая, М. Корабельникова, Г. Вицин, Ю. Хржановский, Г. Милляр, Р. Плятт, Ф. Иванов.

●

«Подпись неразборчива», 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Ленч; постановщик А. Иванов; режиссер Л. Позднеев; художники-постановщики: И. Знаменский, В. Лалаянц; типажи Бор. Ефимова; композитор Н. Богословский; оператор И. Воинов, звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Ф. Епифанова, Е. Комова, Л. Резцова, Т. Федорова, В. Пекарь, Д. Белов, Р. Давыдов, К. Малянтович, Б. Степанцев, С. Степанов; художники-декораторы: И. Светлица, Г. Невзорова, Б. Роджеро, М. Танненберг, О. Гимерлинг.

●

«Злодейка с наклейкой», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; режиссеры: В. Щербаков, Б. Степанцев; художник-постановщик В. Грохотов; оператор И. Голомб, композитор А. Мосолов; звукооператор Г. Мартынюк.

Куклы и декорации выполнены под руководством главного художника Р. Гурова. Актеры-кукловоды: В. Кусов, Г. Бодрова, Л. Кярт.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«За мир и дружбу между народами», 1 ч.

Спецвыпуск о собрании представителей советской общественности, посвященном десятилетию Договора о союзе и взаимной помощи между Советским Союзом и Французской Республикой.

●

«Совещание европейских стран по обеспечению мира и безопасности в Европе 29 ноября — 2 декабря 1954 года», 2 ч.

Спецвыпуск о Совещании европейских стран в Москве по обеспечению мира и безопасности в Европе.

●

«Гости Московского университета», 4 ч.

О пребывании в СССР делегации профессоров и студентов Индии.

●

«Дорога в тайге», 2 ч., цветной.

Автор сценария Э. Марьямов; режиссер О. Подгорецкая; операторы: И. Грек, Ю. Бородяев; композитор М. Тимофеев.

О строительстве южно-сибирской железнодорожной магистрали в суровых условиях тайги, рождении новых городов и поселков, мужестве и трудовом энтузиазме строителей дороги.

●

«Праздник в Пекине», 2 ч., цветной.

Режиссер И. Кравчуновский; автор текста В. Фартучный; операторы Центральной студии документальных фильмов и Пекинской киностудии.

О праздновании в Пекине пятой годовщины Китайской Народной Республики.

●

«Месяц в Советском Союзе», 2 ч.

Режиссер К. Льянос; автор текста М. Постоловский; операторы: В. Комаров, Е. Федяев, В. Усанов.

О пребывании в СССР делегации Общества вьетнамо-советской дружбы.

●

«На международной ярмарке в Салониках», 2 ч., цветной.

Авторы-операторы: П. Русанов, А. Семин, автор текста М. Семенов.

Об участии Советского Союза в международной выставке в Салониках.

●

«Международная ярмарка в Джакарте», 2 ч., цветной

Режиссер Т. Лаврова; авторы-операторы: В. Микоша, И. Сокольников; автор текста И. Осипов.

О международной ярмарке в столице Индонезии Джакарте с участием Советского Союза, стран народной демократии и других государств.

●

«Международная ярмарка в Дамаске», 2 ч., цветной.

Авторы-операторы: И. Горчилин, С. Киселев; монтаж М. Гавриловой; автор текста С. Борзенко.

О советском павильоне на международной ярмарке в столице Сирии Дамаске.

●

«Мастера индийского искусства», 4 ч

Режиссер С. Гуров; операторы: В. Цитрон, Б. Шер, В. Воронцов; автор текста Ю. Каравкин

О пребывании в Советском Союзе группы мастеров индийского искусства и их концертах в Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Ташкенте и Ереване.

Дубляж

«Чунцин — Чэнду», 3 ч. Производство Пекинской киностудии.

Режиссер Ван Шуй; операторы: Фан Вэй-цзе, Ван Цзи-мин, Чжан И-гуан, Гун Цзин-чжун, Лян Мин-шуан, Чжэн Гун-цзе.

О сооружении в провинции Сычуань железнодорожной магистрали Чунцин — Чэнду и ее важном народнохозяйственном значении.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Речники Северной Двины», 1 ч. цветной.

Автор сценария Н. Покидко; режиссер А. Минкин; оператор Н. Блажков.

О навигации на Северной Двине, о лучших речниках этого бассейна, его основных портах, природных и экономических особенностях.

●

«Трубчевские коноплеводы», 1 ч.

Автор-оператор Г. Донец.

О передовом опыте работы коноплеводов Брянской области.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Решающий год», 2 ч. цветной.

Автор-режиссер Д. Дальский; оператор Н. Степанов.

Об основных этапах строительства Куйбышевского гидроузла в 1954 году.

РОСТОВСКАЯ-НА-ДОНУ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Ростсельмаш», 2 ч.

Автор-режиссер В. Василенко; оператор Г. Попов.

О создании разнообразных сельскохозяйственных машин на одном из крупнейших предприятий нашей страны — Ростовском заводе сельскохозяйственного машиностроения.

●

«Хозяева моря», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Никифоров, Л. Мазрухо; режиссер Л. Мазрухо; операторы: М. Пойченко, С. Вронский.

О работе Новороссийской моторно-рыболовецкой станции в период лова ставриды и дельфинов.

НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Дар дружбы», 1 ч.

Автор-режиссер В. Тюхменов; оператор А. Софьин.

О новом Сталинградском планетарии, подаренном городу Германской Демократической Республикой.

●

«Севернее Сталинграда», 2 ч., цветной.

Автор сценария Г. Раневский; режиссер В. Дорман; оператор Ю. Селиванов.

Об основных этапах сооружения Сталинградской ГЭС в 1954 году.

СЕВЕРО-КАВКАЗСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«На пути к изобилию», 2 ч.

Авторы сценария: И. Егоров, А. Чубаров; режиссер А. Чубаров; оператор С. Бадалов.

Киноочерк о колхозе-миллионере имени Сталина Ново-Александровского района Ставропольского края.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Город бессмертной славы», 2 ч.

Режиссеры: М. Слуцкий, В. Небера; операторы: С. Давидсон, И. Кацман, Ф. Каминский, Я. Марченко; автор текста Л. Дмитерко.

Фильм посвящен 100-летию Севастопольской обороны и воспроизводит героические страницы истории Севастополя в годы Крымской войны и Великой Отечественной войны.

●

«Степанида Виштак», 1 ч.

Автор сценария И. Кологойда; режиссер-оператор М. Кононов; композитор П. Майборода.

Киноочерк о звеньевой колхоза им. Молотова на Киевщине, дважды Герое Социалистического Труда, депутате Верховного Совета СССР С. Д. Виштак.

ФРУНЗЕНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Курорты в горах Тянь-Шаня», 1 ч., цветной.

Автор сценария: З. Аругазиева, П. Афанасьев; режиссер-оператор С. Авлошенко.

Видовой киноочерк о климатических курортах Киргизии, расположенных в горах Тянь-Шаня.

КИШИНЕВСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Молдавский виноград», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Литвин, А. Кириллова; режиссер А. Литвин; оператор Э. Лейбович.

Киноочерк о молдавских виноградарях и о работе винодельческой и консервной промышленности.

АШХАБАДСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Мургабский оазис», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Лавров, И. Сосновский; режиссер Н. Соловьева; автор текста Э. Марьямов; оператор М. Глидер.

Об освоении каракумских песков и крупнейшем оазисе в долине реки Мургаб (Туркменистан), известном высокими урожаями хлопка.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Памятники русского деревянного зодчества», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Иванов, Я. Меримов; режиссер Я. Меримов; оператор Ю. Беренштейн; консультант А. Ополовников (по заказу Академии архитектуры СССР).

О произведениях древнего архитектурного и декоративного искусства, сохранившихся в северных областях нашей страны (Успенская церковь в г. Кеми, церковь в г. Кондопоге, Кижский погост и др.)

●

«Поэт революции», 5 ч.

Автор сценария Н. Родионов; режиссер В. Моргенштерн; операторы: Р. Мульвидсон, В. Аркасов; консультанты: Л. Тимофеев, С. Гуревич (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

О важнейших этапах жизни и творчества В. В. Маяковского на материале музейных экспонатов, фотографий поэта, его рукописей. В фильм вошли отрывки из театральной постановки пьесы «Баня», чтение стихов поэта и высказывания о Маяковском зарубежных писателей: А. Парниса, Жоржи Амаду, Назыма Хикмета. Фильм предназначен для учащихся средней школы

●

«На стальных магистралях», киносборник № 42, 2 ч. (по заказу Министерства путей сообщения СССР).

Автор сценария Н. Аркина; режиссер С. Гельман; оператор Н. Аптекман.

Киносборник посвящен передовому опыту железнодорожников вокзала станции Яр.

●

«На стальных магистралях», киносборник № 43, 2 ч. (по заказу Министерства путей сообщения СССР).

Режиссер выпуска С. Левит-Гуревич.

Сюжеты:

1. Индустриальная культура в ремонте паровозов (режиссер С. Левит-Гуревич; оператор Е. Покровский, консультанты: В. Вульф, В. Степенко).

2. Кюветокопатель (режиссер А. Беспалов; оператор Б. Шлифер; консультант М. Тимашков).

3. Стенд для ремонта автосцепки (режиссер А. Клевайчук, оператор Б. Шлифер, консультант В. Ладыгин).

4. Контроль свободности путей (режиссер Ю. Закревский; оператор М. Пискунов, консультант В. Чеснов).

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Резервы производства», 1 ч.

Автор сценария Б. Исаев; режиссер В. Гранатман; оператор Э. Ратнер; консультанты: Б. Гутман, Г. Кулагин, И. Маслов.

О работах новаторов ленинградских предприятий, вскрывших резервы производства. В четырех эпизодах фильма показаны методы работы передовиков Ленинградского комбината тонких и технических сукон, Козловского завода и металлического завода имени Сталина.

●

«Зернобобовые культуры», 4 ч., цветной.

Автор сценария М. Каменский; режиссер Г. Бруссе; оператор С. Якобсон; консультант Н. Иванов (по заказу Министерства сельского хозяйства СССР).

О передовой агротехнике выращивания различных зернобобовых культур и механизированных способах их обработки и уборки. Заключительная часть фильма посвящена Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, где показаны передовые методы выращивания и уборки зернобобовых.

●

«Учебный рейс», 2 ч.

Режиссер В. Мельников; оператор Б. Дементьев; консультант С. Лявданский (по заказу Министерства путей сообщения СССР).

Учебный фильм для проведения тренировочных занятий с машинистами электропоездов.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Звеньевая Валентина Зуева», 1 ч., цветной.

Автор сценария Б. Рябинин; режиссер А. Меницкая; оператор А. Телятников; научный консультант кандидат биологических наук Г. Жукова.

Об опыте звеньевой колхоза имени Кирова (с. Криулино Красноуфимского района Свердловской области), депутата Верховного Совета СССР, Героя Социалистического Труда Валентины Зуевой по выращиванию рекордного урожая картофеля на колхозных полях.

●

«Жизнь пчелиной семьи», 2 ч.

Автор сценария В. Никифоров; режиссер Я. Задорожный, операторы: Е. Шлемин, В. Рыклин; консультанты: В. Алпатов, И. Сапожников.

Фильм знакомит с достижениями биологической науки, которые способствуют развитию пчеловодства. Предназначен для средней школы.

●

«Нижнее Поволжье», 3 ч.

Автор сценария М. Макаров; режиссер Б. Дубершейн; оператор И. Колсанов; консультант Б. Кондратьев.

О географических особенностях и хозяйственной деятельности людей в низовьях Волги. Фильм предназначен для средней школы.

●

«Будь честен», 1 ч.

Автор сценария А. Захарченко; режиссер Я. Лапшин; оператор Х. Лобер; консультант В. Ягодовская (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

О воспитании честности, высоких моральных качествах у советских ребят.

Фильм построен в виде короткого рассказа из жизни колхоза и предназначен для учащихся средней школы.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Украинское народное творчество», 2 ч., цветной.

Автор сценария И. Корниенко; режиссер С. Шульман; операторы: О. Лаврик, Г. Вьюнник; консультант В. Касьян.

Искусствоведческий киноочерк об украинском народном творчестве. В фильме воспроизведены образцы резьбы по дереву (в том числе резьба с инкрустацией), художественной керамики, декоративной живописи, украинских вышивок и т. п. и показана работа резчика Якова Усика, мастера керамики Ивана Гончара, художниц: Екатерины Белокур, Марии Ковальчук, Надежды Махриной и других.

●

«Самоходный комбайн», 1 ч.

Автор сценария Н. Весна; режиссер В. Ляховецкий; оператор Г. Ширман; консультант кандидат технических наук Ф. Гончаренко (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

Учебный фильм для средней школы, объясняющий устройство самоходного комбайна С-4, предназначенного для уборки зерновых культур.

●

«В школу!», 2 ч.

Автор сценария Л. Казакевич; режиссер Л. Твердохлебова; оператор М. Балухтин; главный консультант А. Сорокина (по заказу Министерства просвещения РСФСР).

О жизни и воспитании детей в детском саду, в семье и в школе. В фильме показан первый приход детей в школу.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 65.

Монтаж режиссера К. Эгерса; главный редактор В. Осьминин; операторы: В. Воронцов, В. Киселев, Б. Шер, А. Кочетков, Н. Шмаков, А. Асланов, К. Широнин, М. Каюмов.

Сюжеты:

1. Торжественное собрание в Центральном театре Советской Армии.
2. Открытие памятника Чайковскому.
3. Стотысячный комбинат.
4. У скотоводов Монголии.
5. Новый катер.
6. Встреча болгарских и советских борцов.
7. Выступления в Москве Гоар Гаспарян.

●

«Новости дня», № 66.

Монтаж режиссера А. Рыбаковой; главный редактор В. Осьминин; операторы: В. Воронцов, В. Киселев, Б. Шер, М. Дороватовский, А. Грек, А. Кочетков, Н. Вихирев, В. Штатланд, И. Бессарабов, В. Цитрон.

Сюжеты:

1. Торжественное собрание, посвященное выпуску слушателей Академии им. Фрунзе.
2. На строительстве Нарвской ГЭС.
3. Зима в Москве.
4. Крестьянское движение в Италии.
5. «Взирая на лица».
6. Открытие фестиваля польских фильмов.

●

«Новости дня», № 67.

Монтаж режиссера С. Бубрика; главный редактор В. Осьминин, операторы: В. Мищенко, А. Щекутьев, А. Кричевский, Ю. Коровкин, О. Лебедев, П. Касаткин, С. Семенов, Р. Кармен, С. Медынский.

Сюжеты:

1. Люди Новокраматорского машиностроительного завода.
2. Киноинтервью с Ф. Гладковым.
3. Юный композитор.
4. Полярная станция на мысе Уэллен.
5. Новые фасоны одежды.
6. Вручение верительных грамот послом Советского Союза в Демократической Республике Вьетнам.
7. Первое выступление в Варшаве польского Государственного ансамбля песни и пляски Силезии.

●

«Новости дня», № 68.

Монтаж режиссера З. Тулубьевой; главный редактор В. Осьминин; операторы: А. Грек, В. Киселев, Б. Макасеев, А. Хавчин, А. Шаповалов, А. Воронцов, М. Прудников, А. Зенякин, И. Михеев, Н. Вихирев, С. Семенов, М. Силенко.

Сюжеты:

1. Всесоюзное совещание строителей.
2. Завершение строительства Право-Егорлыкского канала.
3. Восстановление металлургического завода в Корее.
4. Заслуженный работник 180-го московского городского отделения связи А. И. Купцов.
5. Зимой на ВСХВ.
6. В Московском зоопарке.
7. 35-летие творческой деятельности Александра Пирогова.

●

«Новости дня», № 69.

Монтаж режиссера И. Посельского; главный редактор В. Осьминин; операторы: К. Ряшенцев, Г. Хикоян, Я. Гринберг, С. Ковалева, А. Истомин, Н. Соловьев, В. Цитрон, Б. Шер, А. Зенякин, А. Щекутьев.

Сюжеты:

1. На Московском электроламповом заводе.
2. В Северной Атлантике.
3. Международные соревнования радистов.
4. Художник-полярник.
5. Строительство электростанции в Венгерской Народной Республике.
6. Прессконференция супругов Уард.
7. Вечера осетинской музыки и танца в Москве.
8. В объективе киноаппарата...

●

«Новости дня», № 70.

Монтаж режиссера Н. Кармазинского; главный редактор В. Осьминин; операторы: В. Киселев, С. Семенов, А. Щекутьев, И. Вейнерович, А. Колесников, А. Колошин, Г. Захарова, М. Ошурков, В. Рымарев.

Сюжеты:

1. Открытие 2-го Всесоюзного съезда советских писателей.
2. На художественной выставке.
3. Охота с беркутом.
4. Электричество в колхозе.

5. Против возрождения германского милитаризма.

6. Концерт ансамбля песни и пляски Народно-освободительной Армии Китая в ГАБТ СССР.

●

«Советский спорт», № 12.

Режиссер В. Бойков; редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. Советские стрелки — чемпионы мира (операторы: И. Бессарабов, А. Зенякин).

2. Путь к победе (оператор Ю. Леонгардт).

3. Мастера хоккея (оператор Ю. Леонгардт).

4. Большой приз Праги (оператор Л. Максимов).

●

«Пионерия», № 11.

Режиссер К. Льянос; редактор Л. Перцова.

Сюжеты:

1. Высокая честь (оператор С. Фрид).

2. Служба погоды (оператор Ю. Егоров).

3. На арене цирка (операторы: М. Ошурков, Ю. Буслаев).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства», № 1, 1955, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска К. Когтев.

Сюжеты:

1. Зернокормовая пшеница (режиссер В. Попова; оператор И. Талуев).

2. Механизация очистки водоемов (режиссер-оператор М. Архангельский).

3. Хранение семенного картофеля (режиссер К. Бурковский; операторы: И. Талуев, К. Строд).

4. Советский тяжеловоз (режиссер А. Ушаков; оператор Н. Шумов).

●

«Новости сельского хозяйства», № 2, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска Б. Долин.

Сюжеты:

1. Зеленые квадраты на свекловичных полях (режиссер Н. Агапова; операторы: Н. Соколов, Л. Островский).

2. Механизация внесения удобрений (режиссер Д. Дубинский, оператор Е. Покровский).

3. Новое в содержании свиней (режиссер Н. Курихин; оператор А. Зильберник).

4. Кукуруза на семена (режиссер В. Астафьев; операторы: А. Селянкин, Э. Ольшевская).

5. Ускоренное выращивание подвоев (режиссер А. Сундуков; оператор К. Строд).

Главный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Оформление художника М. М. Милославского

Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А00326. Сдано в производство 16/XII 1954 г. Подписано к печати 11/II 1955 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 8 (условных листов 11,3). Учетно-издательских листов 12,627. Тираж 14.500 экз. Зак. № 3161.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

40
26 МАР 1955
10 руб.
3972-
Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1955 г.